

**REPRESENTACIONES DEL INMIGRANTE ECONÓMICO
LATINOAMERICANO EN UNA SELECCIÓN CINEMATOGRAFICA
ESPAÑOLA (1996-2008)**

Maíra Dias Pereira

TESIS DOCTORAL UPNA / 2016

Director: Dr. Juan Madariaga Orbea

Departamento de Geografía e Historia

Programa de Doctorado “Humanidades y Ciencias Sociales”

Resumen

La presente investigación interpreta las formas de representación de los latinoamericanos, que por motivos económicos inmigraron a España, en un corpus fílmico español producido entre 1996 y 2008. Con este objetivo, examinamos los sistemas discursivos de poder que reflejan esas imágenes, desde la perspectiva de la Historia socio-cultural del cine. Esta delimitación temporal se caracteriza por el importante incremento de esa población, que llegó a predominar sobre los demás flujos migratorios no procedentes de los países de la Unión Europea.

Por medio de los presupuestos conceptuales y metodológicos del historiador Pierre Sorlin (1985), que traza un modelo cualitativo de análisis del producto fílmico, utilizamos películas de ficción como fuente histórica y como manifestación de las representaciones sociales y de las expresiones ideológicas, desde un enfoque interdisciplinar. La relación entre la Historia y el Cine hace viable revelar las imágenes que se formaron, circularon y se agregaron a las representaciones colectivas, así como reconstruir los procesos históricos contemporáneos y dar testimonio de las ideas, las creencias, las tradiciones, los principios, las impresiones, las aspiraciones, las inquietudes, y los prejuicios comunes a un conjunto de formaciones sociales.

A partir de estos preceptos, analizamos minuciosamente la película *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), una producción clave que aborda el tema de la inmigración latinoamericana, en España. De ahí pasamos a ampliar las hipótesis obtenidas a otras ocho obras fílmicas que también tuvieron un gran impacto comercial y/o social, como son los casos de *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez, 1997), *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999), *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *Ander* (Roberto Castón, 2009), *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010) y *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009). Por último, expandimos las indagaciones, las problemáticas y las reflexiones producidas a las expresiones intelectuales del período investigado, estableciendo un diálogo entre las representaciones sociales cinematográficas de ese grupo étnico minoritario, y las contribuciones de los campos de la Historia, de la Sociología, y de los estudios poscoloniales.

En este proceso, percibimos una puesta en escena de las relaciones sociales que revelan fenómenos y características asociadas con la población inmigrante latinoamericana en el contexto socio-histórico español. Estas representaciones cinematográficas denuncian la vulnerabilidad de este colectivo, llamando la atención hacia situaciones de racismo, marginación, exclusión social, y falta de compromiso por parte de la sociedad de acogida con respecto a los derechos de ciudadanía de estas poblaciones, mientras que simultáneamente emiten secuelas discursivas del sistema de poder colonialista. De este modo, vemos que el cine propaga modelos estereotipados y no explora las diferencias de la “otredad” étnica, cultural e histórica latinoamericana, contribuyendo a la preservación de modelos fijos, distorsionados e inmutables de identidades culturales subalternas, y normalizando las relaciones hegemónicas entre España y América Latina.

Palabras Clave

Historia socio-cultural del cine; representación social; ideología; discurso neocolonial; inmigración latinoamericana.

Abstract

This research interprets the different ways in which Latin American's, who for economic reasons immigrated to Spain, are represented in a Spanish film corpus produced between 1996 and 2008. With this objective, we examine the discursive systems of power that reflect these images, from the perspective of the socio-cultural history of cinema. This temporary delimitation was characterised by a significant population increase in the national territory, which dominated over migratory flows from countries outside the European Union.

In line with the conceptual and methodological assumptions of the historian Pierre Sorlin (1985), who draws a qualitative model of film product analysis, we use fiction films as historical sources and as manifestations of social representations and ideological expressions, from an interdisciplinary approach. The relationship between History and Cinema presents a potential to reveal the images that were formed, circulated and added to the collective representations, reconstructing contemporary historical processes, and which bear witness to the ideas, beliefs, traditions, principles, impressions, aspirations, concerns, and common prejudices of a set of social formations.

From these precepts, we analyse in detail the film *Flores de otro mundo* (Icía Bollaín, 1999), a key production that addresses the issue of Latin American immigration in Spain. Then, we extended the hypotheses to eight other film works that also had a great commercial and / or social impact, such as the cases of *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *Things I Left in Havana* (Manuel Gutiérrez), *I love you baby* (Alfonso Albacete and David Menkes, 2001), *Princesses* (Fernando León de Aranoa, 2005), *Ander* (Roberto Castón, 2009), *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010) and *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009). Finally, we expand the research, problems and reflections produced by the intellectual expressions of the period investigated, establishing a dialogue between the cinematographic social representations of that minority ethnic group, and the contributions of the fields of History, Sociology, and of postcolonial studies.

In this process, we perceive a staging of social relations, which can reveal phenomena and characteristics associated with the Latin American immigrant population, in the

Spanish socio-historical context. These cinematographic representations denounce the vulnerability of this group, drawing attention to situations of racism, marginalisation, social exclusion, and a lack of compromise from the host society, in terms of the citizenship rights this population has. However, they also cast discursive repercussions of the colonialist power system. This raises the issue that cinema propagates stereotyped models and does not explore the differences of Latin American ethnic, cultural and historical "otherness", contributing to the preservation of fixed, distorted and immutable models of subordinate cultural identities, and normalising hegemonic relations between Spain and Latin America.

Keywords

Socio-cultural history of cinema; social representation; ideology; neo colonial discourse; Latin American immigration.

Índice

Presentación	7
I. Modelo metodológico	14
II. El filme de ficción como representación social y manifestación ideológica, un enfoque de la Historia socio-cultural del cine	22
III. Panorama de la representación de lo latinoamericano en la cinematografía española	61
IV. Breve apunte sobre el contexto político y socio-económico español del cambio de milenio	80
V. Análisis del corpus fílmico	93
VI. Conclusiones	236
VII. Referencias	247
Bibliografía	247
Filmografía.....	254
VIII. Lista de Imágenes.....	261
IX. Anexos	263
Corpus fílmico seleccionado	263
Muestra amplificada de películas	276
Muestra amplificada de películas en el ranking anual de producciones cinematográficas españolas	281

Presentación

En esta tesis doctoral investigamos el tratamiento que el cine ha dado a los latinoamericanos que por motivos económicos inmigraron a España, en un corpus fílmico de ficción español producido entre 1996 y 2008. Durante el último cuarto del siglo XX y primer decenio del siglo XXI, esta población experimentó un fuerte incremento, llegando por primera vez en 2005, a consolidarse como el flujo migratorio extracomunitario más importante, predominando sobre las demás corrientes procedentes de los países del norte de África o del este europeo en España. La rapidez con que el país se ha convertido en uno de los destinos más importantes de la inmigración procedente de América Latina generó un gran impacto en la opinión pública, en las instituciones gubernamentales y privadas, en los medios de comunicación y también en la cinematografía.

A partir del acercamiento al complejo sector historiográfico de la Historia socio-cultural del cine, accedemos a una vía metodológica que utiliza los filmes de ficción como manifestación de las representaciones sociales y de expresiones ideológicas, con el objetivo de interpretar las formas de representación de los inmigrantes económicos procedentes de América Latina que toman cuerpo, evolucionan y circulan en una selección de películas de la cinematografía española. El enfoque elegido comprende el cine tanto como testimonio histórico y socio-cultural como en calidad de emisor de los discursos hegemónicos de una sociedad. En este sentido, percibimos este medio como un artefacto que produce narrativas de lo real y de lo imaginario, y cabe al investigador reconstruir los procesos históricos, a través del diálogo entre las imágenes y los sonidos, y otras producciones intelectuales.

Motivada por la investigación académica en el área de la imagen y del discurso, en el año de 2003, empecé el programa de Doctorado *Historia, teoría y crítica de las Artes* en la Universidad de Barcelona. En la disciplina *Prácticas y discursos críticos de la Posmodernidad* recibí el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) por la defensa de la tesina “Rosângela Rennó y la apropiación de la imagen fotográfica: un diálogo entre el trabajo de la artista y el discurso del archivo (2006)”, dirigida por la Profesora Dra. Anna Maria Guasch. En este proceso, utilizamos algunos conceptos teóricos extraídos de la producción de Andreas Huyssen, Michel Foucault, Jacques Derrida y Jorge Luis Borges como instrumentos complejos capaces de aproximarnos al paradigma del

“archivo” en las artes visuales, y analizamos un conjunto de obras de la artista contemporánea brasileña Rosângela Rennó. Desde la década de los noventa, Rennó se interesa por las temáticas de la circulación, producción y apropiación del material fotográfico sin autoría, marginado o descartado, procedente de álbumes de familia encontrados en mercadillos y de archivos públicos. Vimos que a través de una postura política, la obra de esta artista, nos ayuda a reflexionar sobre un tiempo pasado y sobre el porvenir, pues reivindica la memoria, la identidad y la Historia individual y colectiva, combatiendo el olvido, la represión, y la amnesia fotográfica e historiográfica.

Al tener la oportunidad de inscribirme en el programa de doctorado *Humanidades y Ciencias Sociales*, del departamento de Geografía e Historia de la Universidad Pública de Navarra (UPNA), seguí interesada en dar continuidad a la investigación sobre las imágenes y el discurso. Esta vez, sin embargo, tuve como soporte analítico el audiovisual, aproximándome más específicamente a la cinematografía española contemporánea. Cuando supe de la propuesta de investigación en torno a las películas de ficción por parte del Profesor Dr. Juan Madariaga Orbea, me dispuse a contemplar el cine como fuente documental e instrumento de análisis para cuestionar, reflexionar y comprender nuestro contexto histórico y socio-cultural, así como a conocer una variedad de enfoques presentes en la Historia socio-cultural del Cine y sus principales autores, y a definir la perspectiva teórica desde la que yo desarrollaría mi trabajo.

Al entrar en contacto con el panorama cinematográfico español, a partir de la década de los noventa, observé una fuerte tendencia a representar la inmigración económica procedente de América Latina en España y a emitir un retrato de la otredad étnica, cultural e histórica latinoamericana. Este tema me llamó mucho la atención, puesto que se vincula con mi identidad de inmigrante latinoamericana y remite a experiencias que había tenido en el país. A partir de un primer acercamiento a las películas que abordan el tema de la inmigración latinoamericana en España, me surgió una serie de indagaciones, tales como: ¿Por qué la industria del cine empieza a interesarse por esa temática e incrementar las formas de representación de la otredad latinoamericana?, ¿Qué historias nos está contando el medio del cine que aborden este tema?, ¿Hasta qué punto el medio del cine de ese período estaba capacitado para ver, seleccionar y luego distribuir los datos de su percepción?, ¿Esas imágenes muestran la verdadera representación de la inmigración económica latinoamericana?, ¿Cuáles son las manifestaciones ideológicas que expresan esas representaciones sociales y cuáles

fueron los límites, marcados por la percepción, entre la realidad y la ideología de la época?, ¿Cuál es la relación entre un corpus fílmico y la época en que fue producido?, ¿Cómo nos permiten los discursos fílmicos conocer mejor nuestra sociedad y las otredades culturales, étnicas e históricas?, ¿Es posible representar las otredades sin tomar en cuenta los procesos históricos del pasado y del presente?, ¿Cómo están representados los modelos de identidad cultural normalizadores y hegemónicos en el cine?, ¿Qué imágenes propias de cada formación social, una vez filtradas y redistribuidas, se agregaron a las representaciones “imagéticas”, y por qué?

Inmediatamente se hizo evidente el deseo de utilizar algunos de los presupuestos teóricos presentes en una disciplina que estudia la relación entre el Cine y la Historia, inspirándonos en un modelo metodológico de análisis socio-histórico del producto fílmico propuesto por el historiador Pierre Sorlin, juntamente con un enfoque interdisciplinar que posee bases en la Historia, en la Sociología y en los Estudios Poscoloniales, para analizar un tema plural, complejo y poco estudiado en el ámbito académico, y de gran relevancia: ¿de qué modo se habían utilizado los materiales visuales y sonoros de un corpus fílmico para representar a los inmigrantes económicos latinoamericanos, en España, y qué manifestaciones ideológicas y discursos de poder estaban en juego?

La periodización elegida es resultante de la problemática de esta investigación, pues como hemos citado anteriormente, durante el último cuarto del siglo XX y el primer decenio del siglo XXI, la población de latinoamericanos residentes en España experimentó un importante crecimiento, consolidándose en 2005 América Latina como el origen principal de la inmigración extracomunitaria, por encima de las corrientes migratorias procedentes del norte de África y del este europeo. El aumento de este flujo migratorio es consecuencia de los lazos históricos y culturales, de las decisiones políticas en el país de acogida, y de las transformaciones de los contextos socioeconómicos y políticos en los países de procedencia.¹

De acuerdo con los datos proporcionados por el Padrones Municipales del Instituto Nacional de Estadística (INE), en 1998, los colectivos que procedían de algún país de América Latina ocupaban el tercer lugar y alcanzaban un 28% de la totalidad de la

¹ Véase, en este sentido: Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, “La inmigración latinoamericana en España en el siglo XXI”, en: *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM*, Núm. 70, 2009, p.68.

población extranjera en España, según continente de origen, y en 2008, ocupaban el primer lugar y alcanzaban, aproximadamente, un 40%.²

El año de 1996 inaugura una nueva fase en el panorama migratorio en España, ya que percibimos un crecimiento acelerado de los flujos migratorios económicos, que pasa a aumentar a un ritmo anual de 21%. Es importante destacar que detectamos una serie de cambios en materia de política migratoria en este período, caracterizado por la transición de legislatura del Partido Socialista Obrero Español al gobierno del Partido Popular, que pasa a gobernar por primera vez en el país.³

Al investigar las películas que respetaban nuestra delimitación temática, vemos las primeras producciones con inmigrantes económicos latinoamericanos como protagonistas o personajes secundarios destacados. Esas producciones empiezan a ser rodadas a partir del año de 1996. Antes de esta fecha, hallamos algunos personajes que no tienen tanta transcendencia en la anécdota, como la empleada de hogar cubana de *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982), el chofer cubano de *Una chica entre un millón* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1993), el gigoló cubano de la coproducción con Argentina *Un asunto privado* (Imanol Arias, 1995) y la empleada de hogar colombiana de *La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996).

El año de 2008 es nuestra fecha límite, ya que la crisis económica y financiera internacional estalla, causando cambios en las características demográficas de la inmigración latinoamericana. El proceso de integración de este colectivo en el mercado laboral español frena, y se produce un aumento del retorno voluntario, en algunos de los casos facilitados por un programa del gobierno.⁴ Según datos de la Oficina Europea de Estadística (Eurostat) y del Instituto Nacional de Estadística (INE), a partir de este año la cifra de extranjeros que entran en España descende, y se estabiliza en torno a los 300.000 o 400.000 inmigrantes anuales. Ese mismo año salen

² Véase, en este sentido: Marieke Götsch, "Inmigración latinoamericana en España. El estado de la investigación", en: Anna Ayuso, Gemma Pinyol (Ed.), *Inmigración latinoamericana en España. El estado de la investigación*, Fundación CIDOB, Barcelona, 2010, pp. 279-281.

³ Véase, en este sentido: Walter Actis, "Las políticas migratorias y su impacto en las formas de inserción de la población inmigrante en España", en: *Migraciones: claves del intercambio entre Argentina y España*, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina, 2005, p.138; p.146.

⁴ Laura Tedesco, "Latinoamericanos en España: de la integración al retorno", en: Anna Ayuso y Gemma Pinyol (Eds.), *Inmigración latinoamericana en España. El estado de la investigación*, Fundación CIDOB, Barcelona, 2010, p.118.

de España aproximadamente 900.000 emigrantes.⁵

Después de establecer una metodología y de elegir una delimitación temática y temporal, no tardamos en visionar una amplia filmografía. De ella, finalmente seleccionamos las siguientes películas para componer nuestro corpus: *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez, 1997), *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999), *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *Ander* (Roberto Castón, 2009), *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010) y *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009).

Es importante matizar que cuando decidimos delimitar la temática a estudiar y poner el foco sobre los personajes “inmigrantes económicos latinoamericanos”, no tuvimos la intención de homogeneizar las diferentes poblaciones y los países que componen el continente latinoamericano, o de omitir sus diversidades étnicas, culturales e históricas. Tampoco pretendimos rechazar los aspectos humanos presentes en el fenómeno migratorio económico, ni ignorar las otras metas, deseos y motivaciones que también influyen en la decisión de emigrar. Todas esas pluralidades fueron tenidas en cuenta desde nuestro primer acercamiento al objeto de estudio.

Esta tesis doctoral se estructura, en resumen, de la siguiente manera: en el Capítulo I, presentamos la metodología propuesta por Pierre Sorlin y, adaptándola a las características de nuestro objeto de investigación, presentamos nuestro propio modelo. Aquí, exponemos las películas que componen nuestro corpus fílmico y los criterios de elección de una película clave y de otras ocho películas, mostramos, paso a paso, cómo se produjo el acercamiento a las temáticas investigadas y repasamos la bibliografía elegida. En el Capítulo II, desarrollamos una revisión teórica sobre la utilización del filme de ficción como documento histórico y socio-cultural, y también como expresión de las representaciones sociales y de las evaluaciones ideológicas, punto de vista presente en el sector de la Historia socio-cultural del cine. En este trayecto, profundizamos sobre algunos conceptos importantes, como la representación y la ideología. Luego, en el Capítulo III, nos acercamos al panorama de la representación de América Latina y de los personajes latinoamericanos en la cinematografía de ficción española, desde los primeros años del siglo XX hasta la

⁵ Eduardo Martínez Abascal, Emigración, *El Periódico*, disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/economia/emigracion-3032056>. Acceso en 29 mar. 2016.

primera década del siglo XXI, e introducimos el tema del inmigrante económico procedente de este continente en la cinematografía de ficción española (desde 1982, hasta 2007). En este capítulo, revisamos la producción teórica de los principales autores que discurrieron sobre ese tema, trazando el esbozo de una filmografía. En el capítulo IV, nos aproximamos al contexto político y socio-económico español de la época investigada, introducimos el tema de la evolución de la “latinoamericanización” en España, e investigamos los factores que contribuyeron al aumento de este flujo migratorio. Más adelante, en el capítulo V, realizamos el análisis de la serie fílmica, estableciendo un diálogo entre las formas en que se presenta al inmigrante económico en España y las contribuciones teóricas de autores en los campos de la Historia, de la Sociología y de los estudios poscoloniales. Finalmente, en el capítulo VI, retomamos las principales conclusiones de esta investigación, reflexionamos sobre la aportación de este trabajo para el medio académico y cinematográfico, y debatimos sobre algunas de sus limitaciones. En el capítulo VII, presentamos las referencias bibliográficas y la filmografía. En el capítulo VIII, hallamos la lista de imágenes. Los anexos, expuestos en el capítulo IX, contienen respectivamente el corpus fílmico seleccionado, la muestra amplificada de películas, y la muestra amplificada de películas en el ranking anual de producciones cinematográficas españolas.

Me gustaría acabar esta presentación transmitiendo mi sincero y profundo agradecimiento a todos los que me apoyaron y me motivaron a desarrollar este trabajo de investigación, especialmente al Prof. Dr. Juan Madariaga Orbea, director de esta tesis doctoral, y a la Universidad Pública de Navarra (UPNA), que me benefició con una ayuda de formación del personal investigador, concedida entre los años de 2012 y 2015. Agradezco encarecidamente al Prof. Dr. José Miguel Lana, a la Profa. Dra. Nádía Virginia Carneiro, a la Profa. Dra. Anna María Guasch, a la Profa. Molly Izaga, a Mónica Marín y al personal de la biblioteca del Centro Cultural Koldo Mitxelena de San Sebastián y de la biblioteca de la Diputación Foral de Vizcaya de Bilbao. Muchas gracias por su respaldo afectivo a Osvaldo, Denise, Carolina y Lia Laranjeira, que crearon un espacio de intercambios de ideas que enriqueció esta investigación, y a los amigos, principalmente, a Maria Aparecida Almeida, Camila Saboia, Quique Ramírez, Claudia Rivera, Liza Kunkel, Diego Dinero, Ana Caillabet, Ajax Martínez, Consuelo Barrera, Silvia Poblete, Fernando Adam, Michela Carri, Laura Bussoli, Francisca Izquierdo, Valeria Curti, Eva Cerveto, Concha Vilaret, Robert Vilaret, Alicia Vilaret, Lucila Vilela, Christina Grammatikopoulou, Fabricio Machado, Fernando González, Sergio Moriano, Loli Moriano, Juanjo López, Nuria Brunet, Rosa Orrantia, Stephanie Tirloy, Montserrat Jiménez, Rebecca Wilkinson, Leire Apellaniz, Leire Peñagarikano,

Nere Lertxundi, Elisabeth Mondragon, Aline Loitzenbauer, Concha Benito, Carolina Martínez, Carlos Alvarenga, Miguel Santos, María Eugenia Aguilar y Miriam Larrakoetxea.

I. Modelo metodológico

Con el objetivo de investigar cuál fue el tratamiento cinematográfico dado a los inmigrantes económicos procedentes de América Latina, en un corpus fílmico producido por España entre 1996 y 2008, buscamos un apoyo metodológico cualitativo, desde una perspectiva interdisciplinar y humanística que autentificara la validez y la fiabilidad de los resultados del análisis de nuestra fuente documental filmográfica.

Considerando nuestro objetivo y objeto de investigación, nos inspiramos en un modelo de metodología de análisis socio-histórico del producto fílmico, “ciertamente imperfecto”, propuesto por el historiador Pierre Sorlin⁶.

Inasible, el filme provoca un sentimiento de malestar. Cuando se trabaja sobre el cine no es posible librarse de la interrogación de quienes desearían “un buen método”, y una y otra tropezamos con la triple tentación del resumen, limitando el filme a una sola dimensión, el relato de la evasión hacia el exterior (autor, circunstancias, “contexto”) y el recurso a los comentadores. Sin embargo no hay receta: cada investigación debe elaborar, al ir progresando, sus útiles, que son adaptados al objetivo y sólo a él. (...)

Su obra *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* nos sirvió de hilo conductor para acercarnos a la Historia socio-cultural del cine, y a una disciplina que estudia las representaciones sociales y las manifestaciones ideológicas emanadas de los filmes en una época. A través de este enfoque, Sorlin intenta ver cómo una sociedad se imagina a sí misma y se escenifica, entendiendo el cine como testimonio histórico y modo de expresión de identidad cultural. El investigador construye “con” el cine una historia antropológica⁸, ya que analiza el devenir de las relaciones que las formaciones sociales mantienen con el medio natural y con las demás formaciones sociales insertado en cierto período de tiempo, y fijado en un origen y en un término.⁹

Es importante subrayar que, partiendo de esta concepción, el filme es comprendido como resultado de una construcción colectiva y no individual, puesto que el grupo

⁶ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.172.

⁷ *Ibíd.*, p. 129.

⁸ Véase, en este sentido: Michelle Lagny, *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Boch, 1997, pp. 201-202.

⁹ Véase, en este sentido: Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, *op. cit.*, p. 14.

social que produce una película, es constituido por un gran equipo: director, el asistente de dirección, el guionista, el director de fotografía, el director de arte, el montador, el productor, el director de producción, el productor ejecutivo, el jefe de localizaciones, el operador de cámara, los asistentes de cámara, el técnico de sonido, el editor de sonido, el compositor de la música incidental, el director de actores, los actores, etc.

El “medio del cine” constituye lo que llamaré un “conjunto social de producción cultural”. Con ello quiero decir un grupo de personas que trabajan sobre un producto determinado (el filme) cuya competencia es admitida por la formación social en cuyo interior están insertadas y que, subjetivamente, se definen ante “el conjunto de producción” por el lugar ocupado entre el proceso de fabricación, ante la formación social en general por la pertenencia al grupo que tiene el monopolio legítimo de la realización fílmica. (...) ¹⁰

Sorlin trabaja, en primer lugar, con el análisis minucioso de una película clave, una producción aislada que haya generado impacto en el mundo del cine. Luego, amplía las hipótesis a una serie de películas que hayan generado debate o que hayan tenido gran éxito comercial, y que fueran producidas en un mismo período temporal. Por último, expande las reflexiones alcanzadas al conjunto del cine y de las expresiones intelectuales de un momento histórico. Según el autor, “(...) Para un historiador, el análisis fílmico es interesante sólo en la medida en que, partiendo de una dato aislable, el cine, ensancha su perspectiva hasta una serie de filmes, al medio del cine, al conjunto de la fracción intelectual, al grupo dominante, etc. (...)” ¹¹

Cabe señalar que, en un primer momento, Sorlin trae contribuciones teóricas sobre la puesta en escena de una organización social en la pantalla, considerando las relaciones manifiestas e implícitas de los grupos de individuos entre sí y con su medio, y apoyándose en los ejes de una investigación que privilegia: una estructuración de los papeles ficticios, que revelan la importancia de ciertos modelos culturales; una concepción de organización social; una percepción selectiva del medio y una noción de tiempo. A través del desglose riguroso por planos, el autor explora otras vías de análisis y capta algunas calidades cinematográficas, como por ejemplo, los planos, los encuadres, la angulación y los movimientos de cámara, la puesta en escena de los actores, la música, la iluminación, etc. De acuerdo con Sorlin, “(...) El estudio de los cortes rompe este estudio lineal; permite evaluar el contenido de los planos, tomar en

¹⁰ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., pp. 86-87.

¹¹ *Ibíd.*, p.129.

cuenta las relaciones entre sus diversos elementos, fijar lo que la memoria no retiene y que, sin embargo, interviene o puede intervenir en la impresión que deja un filme.”¹²

Ya en la segunda etapa de su investigación, se interesa por acercarse a las zonas de visibilidad y a las partes oscuras; las reglas que rigen la organización de los materiales que dan forma a la anécdota; los puntos sensibles que emanan las percepciones, expectativas y prejuicios comunes del grupo productor; las formas de temporalidad; y los modos de estructuración social, que pueden manifestarse en una muestra amplificada de películas.¹³

El estudio del primer filme permite formular ciertas hipótesis; aplicar esas hipótesis a un pequeño número de filmes que también fueron objeto de un desglose integral no es empresa insuperable; se trata, entonces, de establecer zonas de validez, de eliminar las conclusiones que sólo se aplican al filme escogido al principio, de descubrir otras categorías de análisis ausentes de este mismo filme. La propia muestra es limitada (entre cinco y diez filmes), lo que nos permite exponer todas sus características. Podría pensarse en echar las cosas a suertes, pero una selección aleatoria ofrecería demasiados inconvenientes con tan pocos objetos, y parece preferible fijar las reglas de elección. Por las razones antes expuestas, el éxito comercial sigue siendo una condición previa: como en adelante se trata de una serie y no de una producción aislada, lo utilizaremos como primer criterio. (...).¹⁴

A partir de esas fundamentaciones metodológicas, primeramente, hicimos una investigación de las obras fílmicas que estaban dentro de nuestra delimitación temática, a través de las consultas bibliográficas, en que las obras de Isabel Santaolalla¹⁵, Alberto Elena¹⁶ y José Enrique Monterde¹⁷ sirvieron como referencias fundamentales. Además, buscamos las páginas de Internet del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte de España, y la base de datos cinematográficos *Internet Movie Database* (IMDB), en que pudimos acceder a la filmografía de algunos actores latinoamericanos que habían trabajado en producciones nacionales, y a un listado de películas españolas

¹² *Ibíd.*, p.132.

¹³ Véase, en este sentido: Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., p.167; p.173.

¹⁴ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., pp.172-173.

¹⁵ Isabel Santaolalla, *Los “Otros”: Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*, Zaragoza, Madrid, Pressas Universitarias de Zaragoza, Ocho y Medio, 2005.

¹⁶ Alberto Elena, “Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”, en: *Secuencias*, nº 22, 2005.

¹⁷ José Enrique Monterde, *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur*, Granada, Madrid, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Festival de Granada-Cines del Sur, Ocho y Medio, 2008.

coproducidas con América Latina. Santaolalla y Elena investigaron sobre la representación de la otredad latinoamericana en la cinematografía española de ficción, desde 1982, hasta 2007, y junto a Monterde, también abordaron el tema de la representación del inmigrante latinoamericano en el cine de ficción español.

En este proceso, registramos cuarenta y ocho películas que se ajustaban a nuestra delimitación temática: que fueran largometrajes de ficción, que presentaran protagonistas o personajes secundarios inmigrantes económicos latinoamericanos en España, y en el caso de que fueran coproducciones, que el capital mayoritario fuera español, y en cuanto a lo temporal, que fueran producidas entre 1996 y 2008.

A pesar de las especificidades de esta serie fílmica y de sus variaciones con respecto a las temáticas tratadas; así como a los modos de registrar el mundo circundante; a diferencias de género (que abarcan el drama, la comedia, la comedia dramática, la tragicomedia, la comedia romántica, la comedia negra, el realismo social, el thriller y el cine de aventuras); a diversidades en relación a las cualidades artísticas; a variaciones en relación a la complejidad que representa el personaje inmigrante; a si fueron pensados para un gran público o no; a si tuvieron más o menos éxito comercial, repercusión en los medios y en la academia, premios y proyecciones en festivales nacionales e internacionales de cine, etc., cabe mencionar que consideramos el cine de un período y de un lugar concretos como un conjunto de imágenes que poseen representaciones que se corresponden, que tienen caracteres comunes, y que manifiestan las expresiones ideológicas de una época.

En esta muestra amplificada, identificamos al que realizaba trabajos temporales, a la empleada doméstica, ambos caribeños, y al albañil andino, de *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), al músico cubano de *Demasiado caliente para ti* (Javier Elorrieta, 1996), a la dominicana, que cree que trabajará como empleada de hogar y que acaba siendo forzada a dedicarse al mundo de la prostitución, de la coproducción con Cuba *Sabor latino* (Pedro Carvajal, 1997), a la propietaria y las trabajadoras del taller y tienda de peletería (una de ellas también es actriz), al músico, al director de teatro y también camarero, al falsificador de pasaportes y visados, todos ellos cubanos, de *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez, 1997), a las prostitutas cubana, argentina y brasileña de *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997), a la prostituta puertorriqueña de *El grito en el cielo* (Félix Sabroso y Dunia Ayaso, 1998), a la camarera cubana y a la dominicana que trabaja como empleada doméstica, y luego en el campo, de *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999), a la niñera y camarera cubana

de *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999), a la prostituta dominicana de *Pídele cuentas al rey* (José Antonio Quirós, 1999), a la peluquera y a la atleta y aspirante a actriz de cine, ambas cubanas, de *Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez, 2000), a la empleada doméstica dominicana de *Me da igual* (David Gordon, 2000), a la empleada de limpieza, a las peluqueras, a la bailarina en un club de alterne y al propietario de bar/restaurante, todos ellos dominicanos, de *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001), a la niñera andina de *Solo mía* (Javier Balaguer, 2001), al informático y a la diseñadora gráfica, ambos argentinos, de la coproducción con Argentina *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002), a la prostituta cubana de *Piedras* (Ramón Salazar, 2002), a la que realizaba trabajos temporales y luego trabaja en un taller de pieles, al músico, a la camarera y al albañil, todos ellos cubanos, de *La novia de Lázaro* (Fernando Merinero, 2002), a la empleada doméstica dominicana de *La flaqueza del bolchevique* (Manuel Martín Cuenca, 2003), a la empleada doméstica andina, en *Tiempo de tormenta* (Pedro Olea, 2003), a la prostituta brasileña de *El regalo de Silvia* (Dionisio Pérez, 2003), a la prostituta cubana de la coproducción con Francia *El 7º día* (Carlos Saura, 2004), a las prostitutas colombianas de *XXL* (Julio Sánchez Valdés, 2004), al animador de fiestas infantiles peruano de *Cosas que hace que la vida valga la pena* (Manuel Gómez Pereira, 2004), a la prostituta y a los propietarios del bar/restaurante, todos ellos dominicanos de *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), a la cubana que empieza como becaria de Historia del Arte y luego realiza trabajos temporales, y al puertorriqueño encargado en una fábrica de muebles, de la coproducción con Puerto Rico *Agua con sal (Debajo de las piedras)* (Pedro Pérez Rosado, 2005), al ayudante de mudanzas andino de *Segundo asalto* (Daniel Cebrián, 2005), a la camarera cubana de *La noche del hermano* (Santiago García de Leániz, 2005), al chef cubano y a la cocinera argentina de la coproducción con Italia *Reinas* (Manuel Gómez Pereira, 2005), al falsificador de pasaportes y visados y al traficante de cuadros y de puros, ambos cubanos, de *Malas temporadas* (Manuel Martín Cuenca, 2005), al argentino de *Tapas* (Juan Cruz y José Corbacho, 2005), a la guitarrista clásica y al bandoneonista, ambos argentinos, de *Sinfonía de ilegales* (José Luis de Damas, 2005), a los músicos callejeros peruanos de *El próximo oriente* (Fernando Colomo, 2006), a las prostitutas cubanas de *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006) y en *Locos por el sexo* (Javier Rebollo, 2006), a la prostituta argentina de *La distancia* (Iñaki Dorronsoro, 2006), a la prostituta dominicana de *La torre de Suso* (Tomás Fernández, 2007), a la esteticista argentina de la coproducción con Argentina *Abrígate* (Ramón Costafreda, 2007), a la empleada de limpieza cubana de *Mataharis* (Icíar Bollaín, 2007), a la secretaria argentina de *Pudor* (David Ulloa y Tristán Ulloa, 2007), a la camarera hondureña de *7 Mesas (de billar francés)* (Gracia

Quejereta, 2007), a la cuidadora de un mayor y los cuatro músicos que realizan trabajos en la hostería y en la construcción, todos ellos cubanos, de *El norte (entre el infinito y la nada)* (Lino Varela, 2007), al albañil cubano de *Atasco en la nacional* (Josetxo San Mateo, 2007), a la empleada doméstica mejicana de *Cobardes* (José Corbacho y Juan Cruz, 2008), al portero argentino de *Pájaros Muertos* (Guillermo Sempere y Jorge Sempere, 2008), al trabajador rural peruano de *Ander* (Roberto Castón, 2009), a la cubana encargada de un chiringuito de *Mentiras y gordas* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2009), a la peluquera argentina de *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009), a la empleada doméstica, su amiga, y el albañil, todos ellos colombianos, de la coproducción con Colombia *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010) y al camarero y al propietario de locutorio, ambos peruanos, de *Amigos...* (Marcos Cabotá y Borja Manso, 2011).

El siguiente paso, fue informarnos acerca del número de espectadores y de la recaudación de esas películas en las salas españolas en los boletines informativos del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales del Ministerio de Cultura de España para, de alguna manera, medir el impacto social de cada uno de estos filmes. También investigamos la trayectoria de estas películas en festivales nacionales e internacionales de cine, los galardones y premios que recibieron, y la repercusión que tuvieron en los medios especializados, libros y artículos académicos.

A partir de estos datos, seleccionamos nueve largometrajes de ficción españoles que tuvieran a inmigrantes latinoamericanos como protagonistas o en papeles de reparto destacados, y establecimos un corpus fílmico compuesto por las cinco películas con mayor impacto comercial, considerando que un filme es un éxito cuando aporta lucro al grupo que lo realizó o cuando marcó más profundamente al público, como *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez, 1997), *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999), *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) y *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009), además de otras tres películas que se destacaron por otras variantes, como son los casos de *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), una película que generó muchas reflexiones en los libros y artículos académicos sobre el tema del cine de inmigración en España, y *Ander* (Roberto Castón, 2009) y la coproducción con Colombia *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010), dos películas que tuvieron una fuerte presencia en los festivales nacionales e internacionales de cine, galardones cinematográficos y repercusiones en los medios de comunicación.

Inmediatamente, identificamos *Flores de otro mundo* como una producción referencial que profundiza en las temáticas relacionadas con el fenómeno migratorio latinoamericano en España. Del corpus fílmico, ésta es la que obtuvo el tercer mayor éxito de público y recaudación en las taquillas del país, generó impacto tanto en el mundo de la crítica especializada como en el panorama académico, y tuvo una trayectoria reconocida en los festivales nacionales e internacionales de cine.

Luego, realizamos un análisis minucioso de los elementos de la puesta en escena de los materiales visuales y sonoros de esta película. Además de aludir a algunas informaciones sobre el rodaje y el estreno; a cómo fue recibida por el mundo de la crítica de cine; cuáles fueron los números de espectadores y recaudación; y qué galardones principales obtuvo; hicimos un desglose riguroso de todas sus secuencias, comprendiendo esas unidades como uno o más planos ordenados en torno a un espacio, interior o exterior, y a un tiempo concreto; identificamos el número de jornadas; hicimos un breve resumen de cada una de ellas; nos aproximamos a sus temporalidades fílmicas; a su percepción selectiva del real y del visible; a sus modelos sociales manifiestos e implícitos; a su sistema relacional del grupo de individuos; y a su concepción de la organización social. A través de estos ejes, reconocemos algunos de los principales esquemas sociales, fenómenos, objetos, lugares exteriores e interiores, ideas y zonas de silencio que se repiten y que se relacionan con la identidad del inmigrante económico latinoamericano.

La siguiente etapa, consistió en construir fichas técnico-artísticas y desglosar todas las secuencias del corpus fílmico, con la finalidad de empezar un análisis sistemático de la serie.

Según Sorlin:

(...) El análisis sistemático de un filme o de un fragmento de filme es, sin duda, la mejor introducción a los estudios cinematográficos en la medida en que hace abordar problemas concretos (búsqueda de copias, delimitación de variantes, establecimiento de un desglose), impone una definición rigurosa de los elementos elegidos y puestos en acción por el analista, y permite desarrollar una metodología fundada sobre datos precisos y verificables. (...)¹⁸

Después de finalizar el desglose integral, hicimos un resumen de sus anécdotas; distinguimos las localizaciones (exterior o interior), momentos del día (mañana, tarde o

¹⁸ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., p. 297.

noche), personajes presentes, descripción de lo que pasaba en sus planos, transcripción de algún diálogo que se destacaba, la música y los sonidos; describimos cuál era el tiempo de la historia; y establecimos la frecuencia que aparecía el personaje latinoamericano en la totalidad de la película. De este modo, las representaciones de los inmigrantes económicos latinoamericanos son siempre percibidas en contexto con otros personajes, objetos, y lugares de la historia, es decir, con otras formas de representación, y no de manera aislada.

Con el fin de realizar un análisis crítico del corpus fílmico, ampliamos todas las suposiciones teóricas obtenidas a partir del análisis de *Flores de otro mundo*, a las otras ocho películas, atentos, tanto a las conclusiones que sólo se aplican a esta película aislada como a otras categorías de análisis que sólo están presentes en las otras películas. En el marco de esta etapa, reconocemos cómo estaban repartidos territorialmente; qué espacios topográficos ocupaban en los ámbitos rural y urbano; cuáles eran sus lugares de procedencia; sus géneros; sus edades; sus profesiones; cómo estaban distribuidos por áreas laborales y a qué grupos sociales pertenecían; cuáles eran sus situaciones legales; sus niveles de estudios; cuánto tiempo llevaban en España; cómo percibían el país de acogida y como representaban sus países de procedencia; qué grupos los apoyaban y cuáles les generaban obstáculos; a qué desafíos sentimentales, familiares, políticos, policíacos y sociales se enfrentaban, y cuáles eran las estrategias utilizadas para superarlos; qué objetivos, deseos y necesidades se relacionaban con el proyecto migratorio; cómo se insertaban socialmente y culturalmente y que negociaciones utilizaban; que descendencias étnicas, creencias y prácticas religiosas, lenguas, costumbres, y tradiciones culturales, conductas, rasgos de personalidad y atributos físicos los caracterizaban. Por último, establecemos un diálogo entre la puesta en escena de los objetos y de las relaciones sociales emitidas por el cine y las contribuciones teóricas de una serie de autores que nos permitieron conocer, problematizar e interpretar el paradigma de la representación cinematográfica del inmigrante económico procedente de América Latina en España, entre 1996 y 2008, y analizar las representaciones sociales y las manifestaciones ideológicas que se incorporaron a las imágenes de este período histórico.

II. El filme de ficción como representación social y manifestación ideológica, un enfoque de la Historia socio-cultural del cine

A partir de la utilización de una vía metodológica que comprende el filme de ficción como manifestación de las representaciones sociales y de las expresiones ideológicas, un enfoque que se enmarca dentro del complejo territorio de la Historia socio-cultural del cine, entraremos en contacto con una selección de reflexiones desarrolladas en este campo, y nos acercaremos con más atención a los principios teóricos y metodológicos propuestos por el historiador Pierre Sorlin. Esas fundamentaciones nos ayudarán a analizar las formas de representación cinematográfica del inmigrante económico latinoamericano en España, y a interpretar qué manifestaciones ideológicas están presentes en un corpus fílmico de ficción, desde 1996 hasta 2008.

Al entrar en contacto con las contribuciones teóricas introducidas por la historiadora Michelle Lagny¹⁹, autora de una de las obras más completas sobre el territorio del historiador de cine, en la que desglosa cronología, geografía, estructura, campos metodológicos y epistemológicos, reconocemos las especificidades de los tres diferentes sectores historiográficos más desarrollados que investigan el fenómeno cinematográfico en la actualidad: la reconocida Historia del cine tradicional, la Historia económica del cine y la citada Historia socio-cultural del cine.

Para Lagny, la Historia del cine tradicional, influenciada por un modelo positivista, heredó sobre todo los modelos teóricos de la Historia del arte y de la Historia de la literatura. Esa disciplina estableció principios metodológicos con la finalidad de buscar los orígenes, clasificar y construir la identidad de una obra fílmica, escuela estética, género, o tema cinematográfico, construyendo una historia-relato de la estética del cine que reverencia los “grandes maestros” y los “filmes-clave”, sin cuestionar sus criterios de organización y clasificación, y vislumbrando el filme como un medio aislado de los otros objetos culturales y desconectado de su contexto socio-político.

¹⁹ Michelle Lagny, *op. cit.*, Barcelona, Boch, 1997.

Sorlin critica la carencia de objetivos y de principios metodológicos que caracterizaron los primeros pasos de la historiografía del cine tradicional, que surgió con el nacimiento del cine en los finales del siglo XIX. La nueva disciplina tuvo el afán de reconstituir, en forma de catálogos y listas, una totalidad de nombres y fechas relacionados a los exhibidores, camarógrafos, actores, directores y obras cinematográficas. Sin embargo, afirma que a partir del momento en que se apropia de los presupuestos metodológicos de la Historia y de la Historia de la literatura, dibuja con más precisión las vías de su investigación y gana en organización, recopilando importantes informaciones que pueden auxiliar a los estudiosos del cine, como los nombres de productores, técnicos, distribuidores, fecha de producción y fecha de proyección, número de copias, si hubo diferentes versiones del mismo filme, si hubo cortes, etc.:

(...) Buscando en torno suyo disciplinas con métodos comprobados, la historia y la historia literaria, las tomaron espontáneamente como modelos. De la historia tomaron la cronología; la orientación del tiempo hacia arriba y hacia abajo, que era la característica dominante de la historiografía, no les preocupó; hasta quizá se la apropiaron con satisfacción, en la medida en que allí encontraron, no formulada pero claramente sensible, una ideología del progreso continuo; hubo así toda una serie de puntos fuertes, considerados otras tantas conquistas que hacían “avanzar” el séptimo arte: el primer travelling, el primer plano, el primer empleo sistemático de la profundidad de campo, el primer filme en relieve. Por su lado, la historia literaria aportó marbetes: “escuelas”, “géneros”, “temas”, “autores” y “obras maestras”. En capítulos establecidos por tajadas cronológicas, se abrieron párrafos atestados con nuestros realizadores, y se anotaron en grandes letras los “faros”, los “filmes claves” de cada época. La historia del cine se encontró constituida como concurso, atiborrada de biografías, constelada de nombres propios y de títulos. A pesar de su empirismo y de sus insuficiencias, semejante ordenación era preferible, sin duda, a la confusión anterior. (...) ²⁰

De acuerdo con José Luís Fecé, a partir de los principios de la década de los setenta, un grupo de pensadores, del cual destacaríamos al historiador francés Marc Ferro, y otros autores europeos y estadounidenses, como Michel Foucault, Paul Ricoeur, Robert C. Allen y Douglas Gomery, David Bordwell, Janet Staiger y David Thomson, influenciados por la tendencia historiográfica de la Escuela de los Annales, que surgió en el año de 1929, pasan a investigar de manera fructífera en torno a las relaciones entre el cine y el conocimiento histórico. A través de diferentes aportaciones teóricas y metodológicas, esos autores pusieron en segundo plano el modelo unívoco, normativo y evolucionista característico de la Historia del cine tradicional, y construyeron nuevos trayectos que enriquecieron el panorama de la Historia del cine, consolidando dos

²⁰ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., pp. 38-39.

nuevos sectores historiográficos: la historia económica del cine, que enfocó el cine a través de una perspectiva económica, tecnológica y sociológica, y la Historia socio-cultural del cine, comprendida “dentro del vasto campo de la historia social y confrontada a todo tipo de metodologías más o menos claramente conceptualizadas en el marco de la historia de las representaciones, de las mentalidades, de los fenómenos culturales.”²¹

Considerando el cine en cuanto fenómeno global, esos autores investigaron una variedad de temas, como por ejemplo, ¿Cómo se establecerían fuentes fiables, organización y descripción analítica de una filmografía?; ¿Cuáles serían los criterios para la investigación de las condiciones de la producción fílmica, de la recepción y de las innovaciones tecnológicas?; ¿Cuál sería la importancia de la historia de las mentalidades y de las prácticas discursivas en el estudio fílmico?; ¿Cuál sería la relación del film con otros objetos culturales o sus contextos socio-políticos?; ¿Las representaciones sociales qué “reflejan” o incitan?; ¿Cuáles serían los discursos ideológicos presentes en esas manifestaciones “imagéticas”?²², no apoyándose en la “especificidad” del cine. Dicho de otro modo, buscando no desconectar el cine de los vínculos que puede mantener con los territorios social, cultural, económico, político, institucional y tecnológico, como afirma Lagny:

Está claro que la historia del cine sólo tiene sentido cuando acepta no apoyarse en la “especificidad” de su objeto. Ello no significa decir que un film equivalga a una pastilla de jabón. Si existe una especificidad, es preciso buscarla en todo aquello que pueda considerarse “objeto cultural”. Eso no significa tampoco que se deba alinear el desarrollo del cine (cuya evolución sigue un ritmo propio, todavía mal percibido) con el de otros fenómenos sociales (que se desarrollan, como ya hemos visto, según temporalidades diferentes). Se trata simplemente, como hace la aproximación socio-cultural, de no aislar la producción fílmica de las complejas relaciones que mantiene con el conjunto de prácticas sociales de orden cultural, económico o institucional.²³

Vale decir que tanto Lagny como Sorlin y el historiador José María Caparrós Lera utilizan conceptualizaciones distintas para describir un mismo panorama que surge en la historiografía del cine que, utilizando palabras del historiador José Enrique Monterde, instala un lugar común entre el Cine y la Historia, realiza una “lectura histórica de la película” y privilegia el “(...) papel que pueda tener el Cine, en el

²¹ Michelle Lagny, *op. cit.*, p.27

²² Véase, en este sentido: José Luís Fecé, “Prólogo”, en: Michelle Lagny, *op. cit.*, pp. 11-15.

²³ Michelle Lagny, *op. cit.*, p.284.

conocimiento del pasado reciente –prácticamente la totalidad de nuestro siglo– gracias a su carácter de producto cultural (...)"²⁴

Sorlin designa la "Sociología histórica del cine" como una vía abierta por el intelectual alemán Siegfried Kracauer, y que luego fue desarrollada por Ferro, a partir del final de la década de los sesenta. Según el autor, esa corriente innovó un discurso más tradicional hecho por la rival de la Historia del cine tradicional, la "sociología del cine", que según el autor muchas veces no se caracterizaría más que como "(...) una historia rebautizada y salpicada de algunas consideraciones sobre frenos económicos, los gustos del público y la influencia de la coyuntura política. (...)"²⁵

Caparrós Lera también escribe sobre una nueva disciplina, intitulada "Cine e Historia", que surge con más fuerza, a partir de la década de los sesenta, en Francia. Impulsados por Kracauer, y luego por Ferro, una serie de historiadores investigaron el fenómeno cinematográfico desde un enfoque más sociológico que meramente cinematográfico y artístico, destacando el papel del cine como agente que emana la realidad del pasado y del presente, y como nuevo objeto de la Historia. Este autor nos llama la atención hacia el carácter dinámico, inacabado y en constante evolución metodológica de esta disciplina, y cita a otros autores que la representan, como Annie Goldman, Joseph Daniel, René Predal, Marcel Oms y al propio Pierre Sorlin, en Francia; a David J. Wenden, Paul Smith, Nicholas Pronay, Richard Taylor, Jeffrey Richards, Anthony Kaldgate, Kenneth R. M. Short, en Inglaterra; a Kastern Fledelius, Piet Van Wijk, Frans Nieuwenhof, Wilhelm Van Kampen, Stephan Dolezel y David W. Ellwood, en Europa Central; a Martin A. Jackson, John O'Connor, David Culbert, Richard Raack, John Wiseman, Peter C. Rollins, Carl J. Mora y John Mraz, Ian C. Jarvie, Charles Musser, Natalie Zemon Davies y Robert A. Rosenstone, en Norte América.²⁶

El historiador Eduardo Victorio Morettin menciona que las primeras reflexiones sobre la relación entre el Cine y la Historia son tan antiguas como el propio cine, utilizando

²⁴ José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver, Anna Solá Arguimbau, *La representación cinematográfica de la Historia*, Madrid, Akal, 2001, p.38.

²⁵ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., p.40.

²⁶ Véase, en este sentido: José María Caparrós Lera, "El cine como documento histórico", en: María Antonia Paz, Julio Montero (Coord.), *Historia y Cine. Realidad, Ficción y Propaganda*, Madrid, Complutense, 1995, pp.35-45.

como ejemplo un documento del año de 1898²⁷. Sin embargo, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*²⁸, de Kracauer, es considerada una de las obras seminales e innovadoras sobre las relaciones entre el cine y las sociedades que lo produjeron, como señalan Sorlin, los estudiosos del cine Robert C. Allen y Douglas Gomery, y Monterde.²⁹ Publicada en 1947, la publicación sirvió de inspiración para estudios posteriores que vislumbraron el cine desde el enfoque socio-cultural.

Kracauer analiza en esta obra un grupo de películas producidas en la Alemania de Weimar, entre 1918 y 1933, y concluye que la filmografía de la época ya anunciaba el devenir de los acontecimientos políticos y sociales que llevarían a la ascensión de Hitler al poder, en los principios de los años treinta. El autor concibe que el cine de una nación puede ser un potente documento histórico que revela sus valores, necesidades, deseos, miedos, esperanzas y actitudes; en otros términos, el conjunto de “disposiciones psicológicas” de las sociedades. En el prefacio de la obra introduce sus principales ideas:

Mi tesis consiste en que pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933, tendencias que influyeron en el curso de los acontecimientos del período indicado y que habrán de tomarse en cuenta en la era poshitleriana.³⁰

Al analizar una muestra de aproximadamente cien películas, este autor encuentra tres grandes temas que se repiten con frecuencia en la cinematografía alemana, todos ellos hallados en la película *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920): la dominación tiránica, la fatalidad, y la liberación de los instintos y del caos, concluyendo que habría una equivalencia entre la técnica (cámara, montaje, etc.), el contenido narrativo, la evolución de una cinematografía y los rasgos psicológicos de una sociedad. A este respecto, arguye que los temas encontrados en las películas analizadas reflejan las disposiciones psicológicas de la clase media alemana (comerciantes, pequeños propietarios, artesanos), que desde el

²⁷ Véase, en este sentido: Eduardo Victorio Moretti, “O Cinema como história na obra de Marc Ferro”, en: Maria Helena Capelato, Eduardo Victorio Moretti, *et al.*, *História e cinema: dimensões históricas do audio-visual*, São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2011, p. 39.

²⁸ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.

²⁹ Véase, en este sentido: Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, *op. cit.*, p.41; Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine* Barcelona, Paidós, 1995. p. 207; José Enrique Monterde *et al.*, *op. cit.*, p.46.

³⁰ Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p.9.

fin de la Primera Guerra Mundial pasó a penetrar en los otros estratos sociales, y que de esa manera influenció la prefiguración del fenómeno del nazismo.

Monterde aclara que la propuesta teórica de Kracauer es la de investigar el filme como “manifestación superficial”, en otras palabras, como representaciones “imagéticas”, que revelan discursos legítimos que coinciden con el contenido histórico y la estructura social de una época. Consecuentemente, lo que le interesaría es el cine en cuanto “revelación”, y no como “verdad banal o profunda”:

(...) En verdad, la intención fundamental del trabajo de Kracauer viene explicitada por el propio autor en otro texto, cuando señala que “el análisis de las manifestaciones superficiales de una época ayuda a determinar el puesto que ésta asume en el proceso histórico más que en los juicios que ha dado sobre sí. Estos, en cuanto expresión de las tendencias de su tiempo, no pueden representar un testimonio válido para la estructura general de la época. Las manifestaciones superficiales, en cambio, en cuanto que no esclarecedoras de la consciencia, garantizan un acceso inmediato al contenido de lo existente, a cuyo conocimiento está ligada su interpretación. El contenido fundamental de una época y sus impulsos inadvertidos se iluminan accidentalmente”. Precisamente esa noción de “manifestación superficial” es la que retoma Peppino Ortoleva como sustitutoria de la noción de fuente. “no es por tanto la “verdad” banal o profunda del cine lo que le interesa, sino su correspondencia (se puede decir incluso que morfológica) con la estructura profunda de la sociedad: el cine como ‘revelación’ ”.³¹

Sorlin, por su parte, señala que una de las conclusiones más interesantes que Kracauer introduce en el terreno sociológico del cine, es que afirma que el conjunto de acontecimientos políticos y socio-económicos no son suficientes para explicar el fenómeno del hitlerismo.³²

A pesar del reconocimiento de su producción teórica, muchos pensadores criticaron duramente al autor por: la falta de rigor metodológico e hipotético; la aceptación de un modelo mimético al analizar las películas, vislumbrando el cine como una copia de la realidad y no como representación; y algunas de sus polémicas afirmaciones, como por ejemplo, que el cine es el medio de comunicación más auténtico para acceder a la mentalidad colectiva de una nación, que una muestra de películas revela todos los gestos, miedos, aspiraciones de la totalidad de una sociedad que no se caracteriza por la uniformidad, o que los argumentos cinematográficos de los grandes éxitos reflejan los deseos del público y que por eso los temas de las películas con menos éxito son

³¹ José Enrique Monterde Marta Selva Masoliver, Anna Solá Arguimbau, *op. cit.*, pp. 47-48.

³² Véase, en este sentido: Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, *op. cit.*, p. 42.

más interesantes al investigador. Pero independientemente de las críticas, vemos que nunca se deja de considerar la originalidad y la importancia de una obra que abrió nuevas vías para la aprehensión de los fenómenos históricos por medio del análisis cinematográfico.

De tal manera, detrás de la historia evidente de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas, existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán. La demostración de esas tendencias por medio del cine alemán puede contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler.³³

Desde una nueva perspectiva, a partir de la década de los sesenta, Ferro se destaca como uno de los investigadores pioneros que reflexiona sobre el cine desde un enfoque socio-histórico, y contribuye a que este medio sea reconocido como instrumento didáctico y también como fuente documental auténtica y valiosa. Al introducir el tema del fenómeno cinematográfico y del contexto socio-histórico, Sorlin describe la importancia de las aportaciones teóricas de Ferro, como su concepto de *contra-análisis de la sociedad*, reconociéndolo como el máximo exponente de esa disciplina:

Así, en la masa de la producción francesa no se descubre más que un nombre, el de Marc Ferro: si algún día la historiografía francesa reserva un lugar al cine, a él se lo deberemos. Consejero histórico, después realizador, técnico al mismo tiempo que historiador, ha visto las dificultades que se habían escapado a sus predecesores, y sus escritos empiezan a prolongar a Kracauer, superándolo. Más que la copia de la realidad, la imagen le parece un revelador: “la cámara revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos”; (...) El filme sería entonces una especie de contra-análisis de la sociedad. (...) ³⁴

Lagny también escribe sobre la repercusión que tuvo la producción de Ferro en el panorama intelectual francés, subrayando las nociones de *contra-análisis de la sociedad* y de *agente histórico*, afirmando que el autor se interesa por el análisis de las omisiones que hacen las películas, con el objetivo de entrar en contacto con la historia no oficial, y llamando la atención a la potencialidad que tiene el cine para crear procesos socio-políticos.

Diez años más tarde el interés por el cine en Francia crece bajo el impulso de Marc Ferro. Por un lado, se convierte en un “documento” privilegiado puesto que facilita un “contra análisis de la sociedad”: los films-documentos se transforman en film-reveladores porque

³³ Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p.19.

³⁴ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, *op. cit.*, p. 43.

permiten, mucho más que los documentos escritos, que de ellos surja lo inesperado, lo involuntario. De esa forma, las películas podrían desvelar algunos de los “silencios” de la historia oficial, permitiendo alcanzar, más allá de “la realidad representada”, una zona de la historia hasta el momento escondida huidiza, no visible. Por otro lado, se admite, la importancia del cine como agente de la historia, con una particular eficacia política y social.³⁵

En el año de 1965, Ferro inaugura sus investigaciones sobre el Cine y la Historia con la publicación del artículo “Histoire et Cinema: L'Experience de La Grande Guerre”³⁶. A partir de esa fecha, se dedica a levantar problemáticas y a sistematizar los fundamentos teóricos de lo que definiría la base de una nueva disciplina de las ciencias humanas, la *sociohistoria cinematográfica*, escribiendo ensayos, artículos y libros sobre el tema.³⁷ En 1977, publica la obra clave *Cinéma et histoire*³⁸, una compilación de artículos sobre el tema de las relaciones entre el Cine y la Historia, que más adelante, en 1993, fue reeditado y aumentado en su original francés, con el título *Historia contemporánea y cine*.³⁹

Ferro escribe sobre los desafíos que tuvo que superar para que el cine fuera reconocido como documento histórico y como herramienta de *contraanálisis* social, y sobre el nuevo significado que adquirió la imagen cinematográfica en las últimas décadas:

Historia y cine: actualmente este enunciado ya no nos sorprende, pues se ha hecho evidente que ambos términos están estrechamente vinculados y cubren unos mismos ámbitos de actuación. De todos modos, cuando a principio de los años sesenta se comenzó a estudiar las películas como documentos históricos y así proceder a un “contraanálisis” de la sociedad, la idea resultó desconcertante en los medios universitarios. En aquellos años no había más historia que la cuantitativa, y estudiosos de prestigio como Fernand Braudel y Pierre Renouvin me desaconsejaban la utilización del cine: “Interesante pero mejor que no lo comente mucho”; “No insista en esta tesis”. Hoy en día cine es referencia obligada para archivistas e investigadores.⁴⁰

³⁵ Michelle Lagny, *op. cit.*, p.18.

³⁶ Marc Ferro, “Histoire et Cinema: L'Experience de La Grande Guerre”, *Annales*, nº 20, 1965, pp.327-336.

³⁷ Después de la publicación de “Histoire et Cinema: L'Experience de La Grande Guerre”, Ferro publicó “Société du XXè siècle et Histoire cinématographique” (*Annales*, nº 23, 1968, pp. 581 y ss.), “El film: Un contra análisis de la sociedad” (*Annales*, Économies, vol. 29, nº 1, 1973, pp. 109-124), *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'Histoire* (Paris, Hachette, 1975), el libro “The fiction film and historical analysis (en: Paul Smith (Ed.), *The historian and film*, Cambridge University Press, 1976, pp.80-94) (Véase, en este sentido: José María Caparrós Lera, “El cine como documento histórico”, en: María Antonia Paz, Julio Montero (Coord.), *Historia y Cine. Realidad, Ficción y Propaganda*, Complutense, Madrid, 1995, pp. 38-39)

³⁸ Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Denöel/Gonthier, 1977.

³⁹ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, *op. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*, p.15.

Según el autor, en Europa, solamente a partir de la década de los sesenta, la imagen cinematográfica va conquistando el status de obra de arte y pasan a reconocer su autoría y su utilización como fuente histórica, dejando de ser despreciada y considerada como entretenimiento por los sectores más cultos y elitistas de la sociedad. El fenómeno de la *Nouvelle Vague*, publicaciones, como *Cahiers du Cinéma* y festivales de cine, como Cannes o Venecia, colaboraron para que la imagen cinematográfica ocupase ese nuevo lugar. De acuerdo con Ferro, solo la Antigua Unión Soviética ya reconocía el cine como arte en la década de los treinta, proclamando la grandeza de la obra de Eisenstein y considerando la importancia histórica de la película *Chapaev* (Hermanos Vasilyev, 1934).

Sin embargo, en el artículo “El film, ¿Un contraanálisis de la sociedad?”⁴¹, publicado por primera vez en 1973, apunta a las dificultades que tiene el cine de ser considerado documento legítimo por la historiografía tradicional, pese a estar a punto de cumplirse cien años desde su nacimiento. El autor menciona dos fenómenos que estarían relacionados con esa situación. Cuestionando su propio oficio, afirmó que, para empezar, la mayoría de los historiadores estaba al servicio de sus dirigentes, halagándolos y construyendo discursos teóricos que tenían como propósito el mantenimiento de un sistema político. De esta manera, la historia tradicional expresaba el punto de vista de los que gozan de más poder en la sociedad, tales como, los hombres de Estado, los diplomáticos, los empresarios y los administradores. Con lo cual, la historiografía sigue un criterio jerárquico, según la época, para evaluar cuáles son los documentos más y menos privilegiados. A principios del siglo XX, las fuentes históricas más genuinas, en ese orden, eran: los archivos estatales, documentos manuscritos o impresos que expresaban la grandeza de las casas reales, de los parlamentos y de las cámaras de comercio, los textos jurídicos y legislativos, los periódicos y publicaciones, mientras que las biografías, los estudios de historia local, las narraciones de viajeros gozaban de menos mérito.⁴²

Desde los inicios de los años noventa, el historiador Robert A. Rosenstone entiende el medio audio visual como una fuente que puede ser tan o más legítima que el propio documento escrito u oral, puesto que a través de un lenguaje y códigos visuales específicos, posee las ventajas de reflexionar y explicar el pasado, y a la vez

⁴¹ Marc Ferro, “El film, ¿Un contraanálisis de la sociedad?”, en: *Cine e Historia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

⁴² Véase, en este sentido: Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, op. cit., pp.32-34.

reinventar auténticamente nuevos discurso históricos, reivindicando la importancia de la obra de los cineastas que realizan filmes históricos posmodernos. El autor afirma que la historia tradicional es una ciencia empírica capaz de reconstruir conocimientos universales e incuestionables sobre la política, la economía y los contextos socio-culturales, pero que siempre están delimitados por ciertas prácticas ideológicas occidentales y que exaltan la importancia de algunas variables:

(...) la historia, incluida la escrita, es una reconstrucción, no un reflejo directo; la ciencia histórica –tal y como la practicamos– es un producto cultural e ideológico del mundo occidental en un momento de su devenir; dicha ciencia no es más que una serie de convenciones para pensar el pasado; las declaraciones de la universalidad de la historia no son más que las grandilocuentes pretensiones de cualquier sistema de conocimiento; el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir historia, un camino que privilegia ciertos factores: los hechos, el análisis y la linealidad.⁴³

Rosenstone también menciona que en la mayor parte del siglo XX el cine fue despreciado por la Historia, que lo consideraba un objeto de cultura de masas y de baja cultura, indigno de ser fuente seria para recontar el pasado. Pero sin embargo, los presupuestos teóricos y metodológicos de la historiografía tradicional y de las grandes narrativas eurocéntricas pasaron a ser cuestionados por diversos pensadores, a partir de la década de los sesenta, como por ejemplo, feministas, minorías étnicas, teóricos de los estudios poscoloniales, antropólogos, “narratologistas”, filósofos de la historia, deconstructivistas y posmodernistas, que pasaron a valorizar la cultura popular y considerar las relaciones entre el cine y el conocimiento histórico. Al final de la década de los sesenta en Europa y en el final de la década de los ochenta en los Estados Unidos, un gran número de historiadores que consideraban los filmes como documento, promovieron encuentros, ensayos, revistas y libros.⁴⁴

En plena década de los noventa, Ferro anunció un retroceso de la valorización de la imagen, alertando sobre el desprecio al cine por parte de los historiadores, que influenciados por la propagación de la imagen televisiva pasaron a ignorar el valor del cine y verlo como un objeto de cultura de masas propagandístico y sin valor documental.

⁴³ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Ariel, 1997, pp.19-20.

⁴⁴ Robert A. Rosenstone, *A História nos filmes. O filme na História*, São Paulo, Paz e Terra, 2010, pp.40-41.

Lagny también afirma que la historiografía tradicional no legitimó la Historia del cine, citando el siguiente suceso: el *Diccionario de Ciencias Históricas*, de 1991, reconoció una “Historia de la literatura”, y una “Historia del arte”, sin otra entrada para “Historia del cine” que un artículo de Marc Ferro dedicado a “Cine e Historia”. De acuerdo con la autora,

(...) Para ellos el cine sería, como para los músicos el rock o el pop, una manifestación de la cultura de masas: una forma de esas subculturas poco recomendables, “fuerzas peligrosas, inmorales y malsanas” que favorecen tanto la agresividad (por la violencia que a veces contienen) como la pasividad (porque se transmiten a través de unos medios de comunicación que neutralizan cualquier actividad crítica por parte del espectador).⁴⁵

Ferro sugiere alejarse de la Historia del cine tradicional, de la semiótica y de la estética, y percibir cuales son los nuevos instrumentos metodológicos y teóricos que introdujo la imagen cinematográfica. Armado de conocimiento y confrontando documentos fílmicos con los documentos escritos, reivindica el filme como fuente auxiliar e inagotable de informaciones que revela elementos significativos del anverso de la sociedad y de la propia Historia, denominando ese ejercicio de “lectura histórica de la película”. Como define Monterde:

(...) esto es, al papel que pueda tener el Cine en el conocimiento del pasado reciente –prácticamente la totalidad de nuestro siglo– gracias a su carácter de producto cultural; será el momento de hablar del Cine en la Historia, en la posibilidad de organizar un discurso histórico a partir de las fuentes cinematográficas de todo tipo.⁴⁶

Con el propósito de comprender las conexiones importantes entre el tiempo pasado y el contexto actual, de acercar a los enlaces existentes entre el cine y la realidad social, y acceder a zonas psicológicas y socio-históricas que no alcanzamos a través del documento escrito, Ferro propone que analicemos los aspectos específicos de la película, y la cadena de relaciones que hay entre la obra, y la sociedad emisora y receptora. En este modelo metodológico, cada substancia del filme investigado, tal como la imagen visible o la imagen sonorizada, es analizada separadamente y luego una en contexto con la otra. El investigador debe estar atento tanto a los elementos fílmicos, como el relato, el decorado, el ángulo de toma, la utilización de primeros planos, montaje, los procedimientos como el fundido, la utilización de la banda sonora, etc., como a otros fenómenos que integran la realidad cinematográfica, como por ejemplo, los conflictos y las relaciones entre los productores (informaciones sobre la

⁴⁵ Michelle Lagny, *op. cit.*, p.19.

⁴⁶ José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver, Anna Solá Arguimbau, *op. cit.*, p. 41.

producción), distribuidores, los que hacen el filme (el guionista, el realizador, los actores, equipos de rodaje y de montaje, técnicos, etc.), el régimen, las reacciones de los críticos, publicistas, y acogida y reacciones del público.

El autor afirma que el cine, sea documental o ficción, se distingue del documento tradicional escrito, ya que posee la calidad de ser un privilegiado testigo de su tiempo, tanto por la cantidad de elementos presentes en el filme, que están sujetos al análisis riguroso por parte del investigador, como por la característica que presenta de estar al margen de fuerzas coercitivas y discursos dominantes provenientes del Estado, de las producciones cinematográficas o de otras instituciones. Las censuras no llegan a filtrar todos los aspectos significativos de una película, pues el director, guionista o montador pueden dejar *lapsus* involuntarios, delatando los acuerdos y desacuerdos con las expresiones ideológicas provenientes de esas organizaciones. Concluye que mediante el examen de las informaciones visibles de un filme, esto es, de los *contenidos aparentes*, podemos entrever auténticas informaciones no visibles de la realidad histórica, es decir, los *contenidos latentes*. A través de las películas nos acercamos a los elementos significativos de cualquier contexto social y comprendemos cómo funcionan las sociedades, y lo que muestran y lo que ocultan de sí mismas. En ese sentido, Ferro vislumbra el cine como un revelador, una expresión de una historia no oficial; dicho de otra manera, una vía de “contraanálisis” de la sociedad:

(...) El cine produce este efecto de desorganizar todo aquello que muchas generaciones de hombres de Estado y pensadores habían conseguido ordenar equilibradamente; el cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar; desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos; ataca, en suma, sus mismas estructuras. Es más que suficiente para que tras el momento del desprecio venga el de la sospecha y el temor. Las imágenes, las imágenes sonoras, ese producto de la naturaleza, no deberían tener, igual que un salvaje, ni lengua ni lenguaje. La idea de que ese gesto pudiera significar una frase, y aquella mirada un largo discurso, se hace insoportable, pues significaría que la imagen, las imágenes sonoras, el llanto de aquella niña, el pánico de aquella gente, constituyen la materia de otra historia distinta a la historia, un contraanálisis de la sociedad.⁴⁷

⁴⁷ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, op. cit., p.38.

Monterde infiere que esa revelación histórica no oficial se da en la medida en que el investigador busca las relaciones existentes entre los matices de lo visible, emanados por los arreglos y desarreglos entre imagen y sociedad:

(...) El análisis de esta disfuncionalidad entre cine y realidad social marcará o aludirá al conjunto de lo visible que una sociedad entroniza, y a las relaciones entre los diversos aspectos integradores de ese “visible” (o tal vez sea más completo y menos inmediato decir de ese “decible”). Y es a partir de esas consideraciones como Marc Ferro ha definido su fundamental concepto del Cine como “contra – análisis de la sociedad”.⁴⁸

En este enfoque, la película de ficción no es percibida como un mero instrumento de reflejo o copia de la realidad, sino como fuente documental que representa lo real y que de una manera activa abre vías hacia el imaginario humano y a la propia Historia:

(...) ¿La hipótesis?: que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia. ¿El postulado?: que aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia.⁴⁹

En la medida en que el cine vehicula discursos que cuestionan la historia oficial, elaborando una contrahistoria y promoviendo una nueva consciencia social y cultural; o bien cuando aporta interpretaciones históricas a través de las visiones personales de diferentes directores, el cine de ficción desempeña el papel de agente histórico, según Ferro.

Como afirma Monterde, al vislumbrar el cine como objeto cultural, nos obligamos a admitir que es un agente histórico y que posee un estatus social, en la medida en que está insertado en un contexto de producción y también de consumo. El filme no es exclusivamente un documento primario que tiene como calidad una historicidad innata, es vislumbrado como “agente” por ser un testimonio histórico activo de un tiempo pasado, que presenta una potencialidad discursiva que debe ser considerada por la interpretación histórica (el investigador debe considerar un proceso de enunciación en el que está en juego el enunciado fílmico, el lugar y las condiciones de enunciación, el estatuto del enunciador y el papel del “enunciatario”), y que manifiesta aspectos culturales y contribuye al sentido ideológico y a la propia configuración de la historia:

⁴⁸ José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver, Anna Solá Arguimbau, *op. cit.*, p.45.

⁴⁹ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, *op. cit.*, p.38.

(...) En efecto, al ser un producto cultural, una red de discursos elaborada de una forma mediatizada por las ideologías y las condiciones estructurales de un momento dado, el film no aparece como un elemento neutro en la sociedad que lo produce, sino que adquiere una componente de intervención sobre la sociedad. Por ello, para los interesados en las posibilidades de la citada lectura histórica del film, el valor de éste no se limita a lo que testimonie como texto complejo procedente de un pasado, sino al papel que haya tenido como agente histórico, pues no en vano además de emanar (palabra menos conspicua que “reflejar”) de un momento histórico-y no olvidemos que potencialmente todos los son-habrá contribuido a su configuración, entendida ésta desde la aceptación más puramente factual, pero también en su sentido ideológico. (...) ⁵⁰

De acuerdo con una acepción que comprende el cine como un testimonio social “totalmente vinculado a la etapa histórica en que se ha desarrollado”, a partir de la década de los setenta, el historiador Ángel Luis Hueso también defiende el valor de la Historia no oficial plasmada por las películas, a saber, las historias con minúsculas de las prácticas cotidianas emanadas tanto del cine de autor como del cine comercial. Hueso entiende las imágenes fílmicas como una de las manifestaciones históricas, culturales y sociológicas más completas, ineludibles, magníficas y complejas que sirven para facilitarnos los conocimientos del siglo XX. Por lo tanto, la visión cinematográfica se convierte en una referencia fundamental para el estudio y comprensión del mundo contemporáneo, ya que fija las “pequeñas historias” y los cambios acelerados de la vida moderna. ⁵¹

Según el autor:

Esta fuerza que tiene el cine para ser testimonio de un mundo que le rodea, toma gran importancia en una característica que se deriva de lo apuntado hasta aquí y de sus características técnicas. El cine cuenta con la posibilidad de fijar los hechos. Esto que puede parecer un aspecto casi tópico y sin importancia adquiere un gran valor para el sociólogo y para el historiador. Mediante la imagen quedan fijados y perdurables una serie de rasgos de la vida contemporánea que sino se habrían perdido, dado que el cine cuenta con una ventaja sobre las otras fuentes de transmisión de hechos, y es que a pesar de la reiteración en su repetición no se altera casi su contenido, mientras la tradición oral o escrita sufren alteraciones de mayor volumen. Esto ya lo apuntamos más arriba como una de las grandes aportaciones de la cinematografía a las fuentes históricas. ⁵²

⁵⁰ José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver, Anna Solá Arguimbau, *op. cit.*, p.41.

⁵¹ Véase, en este sentido: Ángel Luis Hueso, *Historia de los géneros cinematográficos*, Heraldo Distribuidor, Valladolid, 1976, p.41; Ángel Luis Hueso, *Cine y la Historia del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1983, p.11, pp.39-40.

⁵² Ángel Luis Hueso, *Cine y la Historia del siglo XX*, *op. cit.*, p. 39.

El historiador Jorge Nóvoa⁵³ afirma que en la década de los sesenta hallamos una nueva concepción historiográfica que admite tratar la historia como un proceso, y utilizar el filme de ficción como un documento genuino, a pesar de que las primeras imágenes realizadas por los Louis y Auguste Lumière, en que vemos a unos obreros saliendo de una fábrica, o el rodaje del primer documental de la Historia del cine, exhibido por Felix Regnault, en la Exposición Etnográfica del África Occidental, ya se evidenciaba que el cine plasma la memoria y discurre sobre la historia, desde el año de 1895, época en que fue inventado. Inspirado por Ferro, el autor defiende el cine como fuente documental y de conocimiento, ya que a través del análisis crítico de los contenidos de las películas, de la producción de cuestionamientos, problemáticas y reflexiones, y de la relación de las imágenes con otros hechos, el investigador puede llegar a reconstruir el proceso histórico.

“Um gesto, as pessoas na rua, o estilo dos edifícios, o interior das casas, a indumentária dos personagens em um bar, a expressão de seus rostos, tudo tem a sua importância exatamente porque constituem a matéria de uma outra história, distinta da história narrada. “É preciso considerar a história a partir das imagens”, diria Ferro. Não procurar nelas apenas a confirmação ou a negação de um outro saber, o da tradição escrita. Para considerá-las tal qual, ainda que seja para evocar outros saberes, ou para captá-los melhor, faz-se necessário associar o produto cinematográfico ao mundo que o produz. A hipótese da qual se parte é que o cinema é história, imagem ou não da realidade, documentário ou ficção. O postulado que a forma é o de que as crenças, as intenções, ou seja, o imaginário humano, tudo faz parte da história.”⁵⁴

Antes de describir los dos puntos de vista presentes en el panorama socio-cultural en Historia del cine, Michele Lagny nos llama la atención sobre una de las ambigüedades características del medio cinematográfico: a la vez que posee un valor artístico o estético, también es un bien de consumo masivo.

⁵³ Véase, en este sentido: Jorge Nóvoa, “Apologia da relação Cinema-História”, en: Jorge Nóvoa, José D’Assunção Barros (Org.), *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2ª Ed., 2008, p.23.

⁵⁴ “Un gesto, la gente de la calle, el estilo de los edificios, o el interior de las casas, la indumentaria de los personajes en un bar, la expresión de sus rostros, todo tiene su importancia exactamente porque constituyen la materia prima de una otra historia, distinta de la historia narrada. ‘Es preciso considerar la historia a partir de las imágenes’, diría Ferro. No buscar en ellas solamente la confirmación o la negación de un otro saber, o de la tradición escrita. Para considerarlas tal cual, aunque sea para evocar otros saberes, o para captarlos mejor, se hace necesario asociar el producto cinematográfico al mundo que lo produce. La hipótesis de la cual se parte es la de que el cine es historia, imagen o no de la realidad, documental o ficción. El postulado que le da forma es el de que las creencias, las intenciones, es decir, el imaginario humano, todo hace parte da historia”(traducción de la autora) (*Ibíd.*, p.30).

Monterde también reivindica el cine como artefacto y práctica artística, pues contiene un pensamiento plástico que emite un significante y un significado. Citando a Francastel, el autor concluye:

(...) “hay un pensamiento plástico o figurativo, como hay un pensamiento verbal, o matemático, económico, político o biológico” que se integra en el conjunto de configurantes de una época, sin olvidar que hay imágenes que integran los signos en conjuntos irreductibles a las leyes del pensamiento verbal y conceptualizado. Éstas constituyen el campo del arte (...).⁵⁵

Sin embargo, como alertaron algunos autores de la Escuela de Frankfurt, a partir de la década de los treinta, como Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer, el cine es una obra de arte reproducible arraigado en una cultura de masas, caracterizada por la producción de bienes en serie, uniformizados y homogenizados. En esa perspectiva, este artefacto puede también ser comprendido como un objeto comercializable y manipulador político con la intención de beneficiar las sociedades industriales y preservar la lógica económica capitalista.⁵⁶

De acuerdo con las aceptaciones teóricas de Lagny, al aproximarnos al sector socio-cultural en la Historia del cine, hallamos dos posturas teóricas que deben ser diferenciadas, con la finalidad de superar las ambigüedades en relación a la metodología y a la elección de las fuentes, indefiniciones heredadas de la historia social y de la historia cultural: o el cine es concebido como práctica cultural, o bien se lo utiliza como índice de las representaciones sociales y de las evaluaciones ideológicas.

En el paradigma que comprende el cine como producto cultural, este es utilizado en cuanto objeto creativo, sector de la actividad de ocio y percibido como industria. Los autores que representan ese panorama razonan en “términos socio-institucionales”, se interesan en investigar el cine tanto como un bien de consumo, inserto en un mercado específico, como en términos de análisis sociológicos (quiénes son los que ven las películas y por qué las ven), además de interesarse sobre su producción, su distribución y su relación con otros objetos culturales.

Los autores del segundo enfoque, los que se acercan al cine en cuanto expresión de las representaciones sociales y de las evaluaciones ideológicas –punto de vista que

⁵⁵ José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver, Anna Solá Arguimbau, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁶ Véase, en este sentido: Michelle Lagny, *op. cit.*, p.201.

utilizaremos en esa investigación con el propósito de analizar las formas de representaciones de los inmigrantes latinoamericanos en un corpus de películas españolas— están interesados, por un lado, en visualizar el medio cinematográfico como testigo, construyendo una historia de las representaciones colectivas e investigando cómo se escenifican los grupos sociales; y por otro lado, en comprenderlo como agente de las expresiones ideológicas y también de las manipulaciones políticas:

El cine participa en todos los casos de la cultura: se puede considerar como un “testigo” de las formas de pensar y de sentir de una sociedad y “agente” que suscita transformaciones, que vehicula representaciones (estereotipadas), que presenta “modelos” más o menos estúpidos y peligrosos (violencia, sexo, etc.). Además ejerce influencia ideológica o incluso política (bajo control de un poder —propaganda— o como contra-poder —cine militante o alternativo—). En ese caso, el cine deviene uno de los modos de expresión de la identidad cultural del grupo que lo produce. (...) ⁵⁷

Lagny destaca la diversidad de temáticas, propuestas metodológicas y propósitos teóricos presentes en ese panorama. Cita las obras *Cultures on celluloid* (1981), de Keith Reader, un análisis de la representación que países como Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña y Japón, que reflexionaron sobre sus propias “culturas nacionales”, a través de su producción cinematográfica; *De Blum à Pétain, cinéma et société française 1936-1944* (1984), de François Garçon, una valoración del impacto de los fenómenos del Trabajo, Familia y Patria en el cine francés; *La vision nazie de l'histoire* (1989), de Christian Delage, una investigación de las construcciones mentales del nazismo en la producción de cine documental del Tercer Reich; y *Power & Paranöia* (1986), de Dana Polan, quien utilizó un discurso “foucaultiano” para analizar las “representaciones institucionales” y los indicios de “paranoia” (“ansiedad creciente a propósito de la ciencia, de la diferencia sexual, de la mecanización de la Guerra, de las relaciones familiares”) en la producción fílmica estadounidense de la década de los cuarenta. También destaca las investigaciones de carácter nacional que se interesan por los recortes geopolíticos (“cine europeo”, “cine árabe”), o político-económico (cine “tercermundista”), o que la delimitación temática varíe de acuerdo con el género (cine de mujeres), franja de edad (“cine para niños”, “adolescentes”), religión, etc.⁵⁸

Como ejemplo de literatura sobre el estudio de la imagen de las minorías étnicas, a través del cine, Robert C. Allen y Douglas Gomery citan autores norteamericanos que

⁵⁷ Michelle Lagny, *op. cit.*, p.188.

⁵⁸ Véase, en este sentido: Michelle Lagny, *op. cit.*, pp. 203-204.

se interesaron por analizar representaciones de afrodescendientes, como las obras *To Find an Image: Black Films from Uncle Tom to Super-Fly* (1973), de James P. Murray; *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942* (1977), de Thomas Cripps; *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Black in American Films* (1973), de Donald Bogle; *From Sambo to Superspade: The Black Experience in Motion Pictures*, de J. Leab (1976); *Blacks in American Films: Today and Yesterday* (1972), de Edward Mapp; *The Celluloid South: Hollywood and the Southern Myth* (1981), de Edward D. C. Campbell, Jr; *The South and Film* (1981), de Warren French; y de nativos norteamericanos, como *The Pretend Indians: Images of Native Americans in Film* (1980), de Gretchen M. Bataille y Charles L. P. Silet, *The Only Good Indian* (1972), de Raloh Frair y Natacha Frair; *The Hollywood Indian: Stereotypes of Native Americans in Film* (1981), de John O'Connor.⁵⁹ Según los autores, estos estudios presentan diferentes conclusiones teóricas: desde que las representaciones cinematográficas sean un reflejo de las normas sociales que imperan en un momento dado, expresando los prejuicios y sentimientos del público; o que simplemente manifiesten la ideología del grupo productor de la película, que acaba por influenciar y manipular al espectador.

Desde otro punto de vista, Robert Rosenstone cita *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) como un filme que refleja el discurso racista de la época. Según el autor, el film utilizaba estereotipos inhumanos para retratar la etnia⁶⁰ afroamericana, representada como “(...) personas bárbaras, sin instrucción y sin cultura. (...)”⁶¹

No obstante, de acuerdo con el teórico del cine Robert Stam, la teoría cinematográfica “oficial” de Europa y de los Estados Unidos ignoró durante parte del siglo los temas del racismo y del multiculturalismo, pese al auge de los discursos imperialistas, del racismo científico, y de los estrenos de muchas películas colonialistas, como *Le Musulman Rigolo* (Georges Méliès, 1897) y *The Cannibals King* (Frank Griffin y Arthur Hotaling, 1915). De las pocas obras que abordan el tema de la representación étnica

⁵⁹ Véase, en este sentido: Robert C. Allen, Douglas Gomery, *op. cit.*, p.328.

⁶⁰ Utilizamos esa aceptación, de acuerdo con las teorías de Stuart Hall, quien considera que la etnicidad construye lingüísticamente, históricamente, culturalmente y políticamente los procesos de identidad y de subjetividad de los sujetos, en una coyuntura social. Según el autor, esta categoría no es coercitiva y es caracterizada por la diversidad, pues “no margina, desplaza, desposee y olvida otras etnicidades”. (Véase, en este sentido: “Nuevas etnicidades”, en: Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Lima, Bogotá, Quito, Envió Editores, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2010, pp.310-311).

⁶¹ Robert A. Rosenstone, *A História nos filmes. O filme na História*, *op. cit.*, p.30.

en el cine destaca la revista *Close Up*, dedicada a la representación del negro en el cine, en 1929, "Dickens, Griffith y el cine de hoy", de Eisenstein, en 1944, y *Blackface, White noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, de Michael Rogin, en 1996, que investiga el tratamiento dado a los afroamericanos en películas hollywoodenses, como *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, Edwin S. Porter, 1903), *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915), *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) y *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939).⁶²

Además de mencionar alguna investigación sobre el análisis de los estereotipos étnicos y culturales, y del racismo en el cine y en los medios de comunicación de Estados Unidos, como es el caso de la obra *Para leer al Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo* (1975), de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, cita a autores que trabajaron el tema de la representación de los nativos americanos, como los críticos Vine Deloria, Ralph y Natacha Friar (1972), Ward Churchill (1992), o la temática del tratamiento dado a los afroamericanos, abordada por Daniel Leab, Thomas Cripps (1979), Donald Bogle (1989), James Snead (1992), Mark Reid, Clyde Taylor (1998), Ed Guerrero (1993), Jim Pines, Jacquie Jones, Bell Hooks (1992), Michelle Wallace y Pearl Bowser.⁶³

Es interesante añadir que Stam también hace alusión a los estudios sobre las representaciones sistemáticamente negativas de los latinoamericanos en el cine estadounidense desarrolladas por Pettit, Woll y Fregoso, nombrando los estigmas vinculados a los personajes masculinos y a los personajes femeninos que pertenecen a este colectivo. El autor afirma que esos atributos fueron utilizados para contrastar con la caracterización de los personajes estadounidenses, que supuestamente serían positivos, y para diseminar un discurso racial hegemónico que ya había sido emanado por el cine al reflejar a las poblaciones indígenas norteamericanas y afrodescendientes:

(...) Woll (1980) destaca el sustrato de violencia masculina común a los estereotipos del hombre latino: el bandido, el miembro de una pandilla, el revolucionario, el torero. Las mujeres latinas, por su parte, se mueven en una salsa encendida y apasionada que evoca los títulos de las películas de Lupe Vélez: *Pimienta y más pimienta* (*Hot Pepper*, 1933), *Strickly Dinamite* (1934) y *Mexican Spitfire* (1940). Pettit (1980) rastrea el intertexto de este imaginario, que se remonta hasta la "ficción de conquista" anglófona de escritores como Ned

⁶² Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001, p.312.

⁶³ *Ibíd.*, pp.312-313.

Buntline y Zane Grey. Ya en la ficción de conquista, sostiene Pettit, el mejicano se define negativamente, a partir de "cualidades diametralmente opuestas a la del prototipo norteamericano". Los autores de la conquista norteamericana transfirieron a los mejicanos mestizos a los prejuicios antes dirigidos a los nativos norteamericanos y los negros. La moralidad, en estas obras, va a juego con el color: cuanto más oscuro, peor es el personaje.⁶⁴

En cuanto a las publicaciones más recientes que trabajan esas temáticas, también cita la revista *Screen*, que publicó *Colonialism, Racism and Representation* (1983), *Other Cinemas, Other Criticism* (coordinado por Julianne Burton, en 1985) y *El último "Numero especial" sobre la raza*, (coordinado por Isaac Julien y Kobena Mercer, en 1988).

Este autor también menciona algunas de las problemáticas y riesgos presentes en el campo teórico-metodológico de algunos de esos estudios, como las simplificaciones esencialistas, la priorización del análisis estereotípico de los personajes individuales, y la no diferenciación entre las imágenes estereotipadas y las representaciones erróneas:

(...) La preocupación exclusiva por las imágenes, sean estas positivas o negativas, pueden conducir a un esencialismo que tiene lugar cuando los críticos menos sutiles reducen una compleja variedad de representaciones a un conjunto limitado de fórmulas cosificadas. Tales simplificaciones reduccionistas corren el riesgo de recrear el racismo que se proponen combatir. Ese esencialismo acaba generando un cierto ahistoricismo; el análisis tiene a ser estático, sin dejar margen para las mutaciones, metamorfosis, cambios de valores, alteraciones en las funciones; pasa por alto la inestabilidad histórica del estereotipo e incluso de lenguaje. El análisis estereotípico, además, es encubiertamente individualista, ya que el punto de referencia es el personaje individual y no las categorías sociales amplias (raza, clase, género, nación, orientación sexual). Se presta mayor atención a la moral individual que a las configuraciones de poder a gran escala. Al centrarse en el personaje individual, también obvia el modo en que pueden caricaturizarse o distorsionarse culturas enteras sin que ningún personaje individual sea estereotipado. La mimesis tergiversada de las numerosas películas de Hollywood que tratan del Tercer Mundo, con sus innumerables gazapos etnográficos, lingüísticos e incluso topográficos –brasileños bailando tango con sombreros mejicanos, por ejemplo– responde menos a una cuestión de estereotipos per ser que a una ignorancia tendenciosa propia del discurso colonialista.⁶⁵

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 314.

⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 315-316.

Desde la crítica al posicionamiento eurocéntrico, Stam y la investigadora en el área de los estudios culturales Ella Shohat⁶⁶ analizan las representaciones de las “minorías” étnicas propagadas por la cinematografía contemporánea hollywoodense y europea, a través de una perspectiva interdisciplinar que tiene en cuenta el periodismo, la teoría literaria, la etnografía reflexiva y experimental, el feminismo de los países víctimas del proceso de colonización, neocolonización o descolonización, los estudios poscoloniales y estudios regionales y étnicos, con objeto de “multiculturalizar” las imágenes de la otredades étnicas.⁶⁷ En esta acepción, el término multiculturalismo tiene un significado que se diferencia del sentido imbuido por los medios de comunicación y por las políticas liberales, puesto que lo comprenden como una forma de relación intercomunitaria basada en el relativismo recíproco, en la alteridad y en la alianza cultural, y que puede ser alcanzada gracias a los medios de comunicación, ya que tienen la fuerza para producir representaciones igualitarias en cuanto a estatus, inteligencia y derechos, y transformar nuevos ámbitos de “multiculturalidad simbiótica”.⁶⁸

Según Lagny, algunos autores que investigan el cine desde el sector socio-cultural muchas veces utilizan concomitantemente los dos enfoques citados. Podemos ver ejemplos de ese doble abordaje en las reflexiones de Allen y Gomery, en que el cine es percibido, como práctica cultural, en la medida en que describen una historia social de la producción, del público y de la crítica, además de como índice de las representaciones sociales y expresiones ideológicas, cuando abordan las temáticas llevadas al cine, utilizando este medio como un documento cultural que refleja imágenes de diferentes grupos sociales y es capaz de llegar a emitir imágenes estereotipadas de etnias o de géneros.

Allen y Gomery contestan las mismas cuestiones que anteriormente fueron planteadas por el filósofo Ian Charles Jarvie⁶⁹ con la intención de describir una historia social del cine. El autor reflexiona sobre la naturaleza del medio cinematográfico en cuanto fenómeno e institución social que posee una prehistoria, historia y estructura, introduciendo un discurso teórico, con la finalidad de contestar a una selección de

⁶⁶ Ella Shohat, Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁶⁷ Nos acercaremos a algunas de las conclusiones de esta obra en el marco del análisis del corpus fílmico.

⁶⁸ Véase, en este sentido: Robert Stam, *op. cit.*, p.311.

⁶⁹ Ian C. Jarvie, *Sociología del cine: ensayo comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias del entretenimiento*, Madrid, Guadarrama, 1974.

indagaciones que pasan por la manufacturación del filme, desde su concepción y producción, hasta su venta, distribución, exhibición, visualización y valoración.

Jarvie utiliza el “análisis de contenido” para acercarse al tema de la relación entre las sociedades que produjeron las películas y las sociedades representadas en la pantalla. Al analizar el contenido y la estructura de ciertos filmes, siendo críticos o condescendientes con la realidad retratada, utilizando el realismo o la imaginación, visualizan el cine como un instrumento que está profundamente enraizado con su sociedad, pues tiene la capacidad para reflejar en la pantalla un mapa social preciso y ser un valioso testigo de documentación cultural de un lugar, en un determinado tiempo:

(...) Es el principal vehículo para la difusión de su cultura nacional. Aparte del trabajo de investigación antropológica sobre el terreno, yo no conozco nada comparable para meterse en la piel de otra sociedad como visionar las películas hechas para su mercado local. Uno no se halla en una posición adecuada para juzgar de su veracidad, pero puede decirse con certeza que dichas películas han sido hechas para el público de masas y que son vistas por él. Este es un punto de partida cierto y de alta significación, así como informativo. Las películas de Ozu sobre la vida de la clase media japonesa, las de Satyajit Ray sobre Bengala, y la mayoría de las películas norteamericanas son una fuente de información y de penetración en las sociedades que retratan. (...) ⁷⁰

Hoy formulado en tiempo pretérito por Allen y Gomery, el cuestionamiento “¿Qué se ha visto, cómo y por qué?” describe las películas como fuente histórica y socio-cultural. Los autores afirman que, a partir de la cuarta de década del siglo XX, cuando el cine gozaba de gran popularidad en Estados Unidos, surgen las primeras teorías entre sociólogos e historiadores que vislumbraban el cine como reflejo de los valores, las aspiraciones, los temores, las certidumbres y las necesidades de una sociedad. En ese sentido, reafirman que ese medio pasa a ser una vía legítima para acceder a la historia de las representaciones sociales y reflexionar sobre las estructuras sociales de un tiempo y lugar concretos; considerando el filme un documento cultural:

La popularidad del cine como entretenimiento de masas ha movido a historiadores cinematográficos y sociólogos a ver el cine como un medio único para comprender las culturas nacionales. De hecho resulta muy tentador mirar retrospectivamente los años veinte y treinta cuando el nivel de asistencia al cine en los Estados Unidos era de hasta 75 millones de espectadores a la semana y ver las películas de estas épocas como reflejo de los valores y creencias de una

⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 20-21.

sociedad, exponentes de la cultura norteamericana o escaparates de la psique nacional. (...) Además, por indirecta y oblicuamente que sea, las películas son representaciones sociales. Es decir, en el fondo derivan sus imágenes y sonidos, temas e historias de su entorno social. En las películas de ficción, a los personajes se les asignan actitudes, gestos, sentimientos, motivaciones y aspectos que están, al menos en parte, basados en roles sociales y en nociones generales acerca de cómo se supone que actúa un policía, un obrero, una adolescente, una madre, o un marido.⁷¹

Al introducir el tema de cómo los distintos grupos sociales son representados en una muestra de películas, nos llaman la atención sobre el hecho de que la representación es siempre intencional, y puede estar construida desde una óptica positiva, negativa o simplemente puede no existir representación. Otro aspecto que el investigador debería tener en cuenta es si los grupos étnicos son expresados a través de modelos estereotipados que se repiten continuamente o por medio de una representación variada que se transforma, y cómo se producen esas modificaciones:

Es evidente que el mundo ficticio del cine de Hollywood no está poblado por una muestra de la sociedad contemporánea seleccionada al azar. Ciertos grupos de la sociedad aparecen con una frecuencia desproporcionada mientras que otros están infrarrepresentados o ausentes por completo. También ha resultado evidente desde hace tiempo que los diferentes grupos sociales están representados de distinto modo en la pantalla. El estudio de cómo se han representado en las películas de una era determinada los diversos grupos sociales ha constituido el núcleo de la investigación social en el cine. La cuestión no es cómo se representa un grupo étnico o demográfico particular en una película concreta, sino si se aprecia un patrón de imágenes cinematográficas en los diferentes filmes, si estas imágenes cambian con el paso del tiempo y cómo se produce este cambio.⁷²

De acuerdo con Lagny, Pierre Sorlin sería otro autor que se destaca por reflexionar acerca del cine en cuanto práctica cultural, tratando el cine no solo como una institución –en la cual entrarían en juego el medio productor, la política cinematográfica, las estrategias de distribución, la competencia, los gustos del público, la frecuencia en los cines, el consumo de los productos fílmicos, el papel del actor, etc.– sino además como expresión de las representaciones sociales y de las aspiraciones ideológicas, tanto en la obra *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*⁷³, publicada en 1977, como en *Cines europeos, sociedades europeas, 1939 – 1990*⁷⁴.

⁷¹ Robert C. Allen y Douglas Gomery, *op. cit.*, pp. 204-205.

⁷² *Ibid.*, p.205.

⁷³ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, *op. cit.*

⁷⁴ Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas, 1939 – 1990*, Barcelona, Paidós, 1996.

El libro *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990* es una reflexión sobre la historia social comparativa de algunos países de la Europa de posguerra que extrae su material de estudio del panorama cinematográfico de Alemania, Francia, Inglaterra e Italia, considerando sus semejanzas políticas y económicas (que se hicieron evidentes después de la Segunda Guerra mundial), y a la vez, respetando sus diferencias específicas en términos culturales. El autor analiza los siguientes fenómenos que fueron abordados por el cine de esos países: la primera Gran Guerra, la resistencia en la segunda Guerra Europea, la imagen de las ciudades. Más brevemente escribe sobre el papel de la mujer, y sobre la inmigración extranjera, como ejemplo de problemática social en el cine de ese período.

En su producción teórica Sorlin reivindica los filmes como imágenes producidas socialmente por un conjunto especializado que revelan algunos aspectos ideológicos de una realidad histórica, apoyándose en cierta manera en el cine en cuanto práctica cultural, a través de la visualización de un "contexto" que está en constante transformación, como los aspectos generales de la producción, de la competencia y del público, y por otra parte en el cine como manifestación de las representaciones sociales y de las expresiones ideológicas, que también están en un continuo proceso de evolución. Lagny afirma:

(...) Sorlin practica ciertamente, una historia de las representaciones, ya que interroga sobre la forma en que las naciones europeas expresaron su individualidad a través de los filmes, a la vez en su especificidad "provincial" y en su experiencia común (capítulos sobre la guerra, la resistencia o las ciudades). El autor mantiene un proyecto de "historia social comparada" para la cual las películas constituyen un corpus de fuentes serializables, sometidas a ciertas normas que las hacen comparables (...)"⁷⁵

El autor mantiene que, a partir de la década de los setenta, el cine de ficción europeo empieza a demostrar más inclinación por retratar las problemáticas sociales, repitiendo una temática que anteriormente había sido popularizada por la televisión. A pesar de haber sido influenciado por ese medio de comunicación, el cine también mostró autonomía y distanciamiento, en la medida en que pasó a privilegiar la fantasía, dar más atención a la realidad de lo cotidiano del hombre y proponer nuevas alternativas más complejas para el tratamiento de la imagen. Sorlin elige el tema del fenómeno migratorio en Europa como estudio de caso, analizando las siguientes películas: *Todos nos llamamos Ali* (*Angst essen seele auf*, Rainer W. Fassbinder,

⁷⁵ Michelle Lagny, *op. cit.*, p. 205.

1973), *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado* (*Pane e cioccolata*, Franco Brusati, 1973), películas de los setenta que tuvieron gran impacto mediático y de público, y *Mi hermosa lavandería* (*My beautiful laundrette*, Stephen Frears, 1985) y *Ganz Unten* (Gunter Wallraff y Jörg Gförer 1986), de los ochenta.

A pesar del escaso número de películas que profundizaron sobre este tema en la década de los setenta, percibimos el interés de una selección de cineastas en abordar el fenómeno migratorio en la gran pantalla. El discurso fílmico de ese período, caracterizado por un contexto económico de expansión capitalista, expresa una dura crítica hacia los europeos que recibirían a los inmigrantes de manera egoísta, a la vez que revela la posibilidad que tenía el inmigrante de integrarse a un mercado laboral en alza. Apoyándose en un modelo clásico de cine, en que hay un énfasis en la planificación, iluminación y montaje a servicio del relato y de los mensajes, y distanciándose del género documental y del formato televisivo, las imágenes de esa época revelarían la valorización de la interpretación de los actores, una expresión fidedigna de las problemáticas de la inmigración, y una preocupación por los aspectos dramático, sentimental, moral y psicológico del fenómeno migratorio.⁷⁶

Ya en la década de los ochenta, hubo un incremento en el número de películas que abordan este tema, dado que los porcentajes migratorios crecían considerablemente en Francia, Inglaterra y Alemania. El autor constata que surge una tendencia cinematográfica de privilegiar situaciones nuevas que estarían presentes en el fenómeno de la inmigración en cada uno de los países representados, de resaltar más los conflictos colectivos que los individuales y de expresar esas imágenes a través de un estilo más personal, original y en conjunción con la información, revelando que hubo cambios considerables en el modo de representar los personajes y de organizar sus relaciones sociales.

Al darse cuenta de que hubo una significativa variación con respecto a la concepción, contenido y estilo cinematográfico de los filmes que trataron el tema de la inmigración, en el transcurso de las décadas de los setenta y de los ochenta, Sorlin intenta comprender cuales fueron las causas de esas transformaciones en el imaginario de las gentes del cine, concluyendo que existe una estrecha relación entre la percepción de la realidad que nos envuelve y las formas de representación de las imágenes:

⁷⁶ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., p. 27.

(...) No obstante, el hecho de que la inmigración fuera el motivo central de varias películas producidas durante la década de los ochenta ¿Era porque los europeos se estaban preguntando si estos extranjeros pobres y no calificados para un entorno industrial, o esa gente de color que hablaba lenguas extrañas, estaban modificando el paisaje? A diferencia de los documentales, las películas de ficción no describían la condición de los inmigrantes sino que se centraban en lo extraordinario, lo inesperado, a la vez que subrayaban las nuevas características, la nueva visibilidad introducida por los extraños. Pues es en este terreno, en el reino de las imágenes, en el que el cine nos cuenta algo concerniente a la visión común del mundo que nos rodea. (...)⁷⁷

En *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, el autor traza un modelo de análisis socio-histórico del producto audiovisual, definiendo su línea de investigación como "(...) Un enfoque de las reglas, socialmente determinadas, de los principios en función de los cuales se han construido y distribuido los filmes en una época cultural dada."⁷⁸ Por un lado, investiga sobre el cine en cuanto práctica cultural, al analizar los aspectos del medio productor, y del público, pero por otro, también practica una historia de las representaciones y vislumbra el cine como vía de expresiones ideológicas y como un material que transmite y persuade, estableciendo una relación entre una serie de películas y la sociedad italiana, desde la década de los cuarenta, hasta el principio de la década de los sesenta.

A través del análisis de las génesis de representaciones transmitidas por las películas y de sus construcciones fílmicas, nos aproximamos a los rasgos que caracterizan tanto a las mentalidades de los grupos sociales productores como a las configuraciones ideológicas de un conjunto social en una determinada zona cultural y período de tiempo.

La noción de mentalidad es concebida como el sistema y el instrumental en que los diferentes círculos sociales, a partir de sus propias vivencias, perciben y estructuran los elementos de significación de las instancias sociales, delimitando, organizando y adaptando continuamente la posición en que están ubicados en el mundo. De acuerdo con el autor,

(...) Las mentalidades engloban así el bagaje intelectual característico de las diferentes subdivisiones de la sociedad, es decir, no solamente

⁷⁷ Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas, 1949-1990*, op. cit., p.201.

⁷⁸ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., pp. 252-253.

las palabras, las expresiones específicas, las formas de locución, sino también las actitudes, los modos, los rituales, los símbolos. (...) ⁷⁹

En este conjunto de instrumentos abarcados por la mentalidad también encontraríamos los aspectos estrictamente visuales: las representaciones. Según el autor, toda noción, definida como aquello que no se refiere a los objetos y a lo que no es aprehensible, se expresa a través de un elemento de significación, el "sema", y a la vez de una "representación", esto es, el conjunto teórico de los datos actuales y virtuales; la manifestación exterior de los elementos significantes; todo lo que sean configuraciones de imágenes, signos, símbolos, palabras, diálogos, locuciones, expresiones, relatos, juicios, modos, conceptos, definiciones, descripciones, caracterizaciones, calificativos y asociaciones.

(...) Concretamente, la noción de cine reuniría por una parte una designación, empleada en la producción de mensajes; por otra parte una representación que reconstruiríamos, de manera necesariamente incompleta, a través de las indicaciones verbales (relatos, descripciones, explicaciones) y a través de las imágenes. ⁸⁰

Las películas transmiten diferentes tipos de representaciones que reconstruiríamos a través de indicaciones verbales y configuraciones "imagéticas" que poseen las características de ser incompletas, heterogéneas, de tener la duración más o menos larga, y de depender de otras representaciones y de lo que no está representado para que se definan. ⁸¹ Según Sorlin, el cine no muestra una realidad objetiva, y tampoco la visión de mundo del cineasta, pero ayuda a delimitar algunas de las imágenes que se aglomeran en torno a ciertas nociones y a establecer una representación, comprendiendo ese concepto como "(...) una de esas configuraciones de imágenes, de expresiones, de juicios que a veces pueden no encontrar siquiera designación precisa y que permanecen entonces fuera del discurso formulado. (...) ⁸²

A partir de esas concepciones, el autor infiere que a través del reconocimiento de las representaciones que se fijaron en el "universo cinematográfico" de una época y zona cultural, podemos acercarnos a la mentalidad del grupo social productor de una película. De acuerdo con Sorlin, la mentalidad evidencia el modo en que el conjunto productor, a partir de sus propias experiencias, testifica, comprende, organiza y representa el mundo y sus instancias sociales, definiendo su lugar en la sociedad, a

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 23.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 24.

⁸¹ Véase, en este sentido: Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., p. 24.

⁸² Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., p. 239.

través de sus necesidades y aspiraciones, y de las limitaciones y desafíos impuestos por las esferas sociales que condicionan y que absorben su obra.

(...) La mentalidad es la manera en que un grupo socialmente limitado, en este caso el grupo de los cineastas, percibe su posición en la sociedad, evalúa los obstáculos y los desafíos con que tropieza, aprecia sus posibilidades de triunfo, organiza su propia acción en función de los límites que le son impuestos. Tomar en serio la mentalidad implica superar la explicación tan sólo por las condiciones económicas y renunciar a limitarse a “las intenciones” o la biografía de los “autores” para llegar al grupo productor considerado en el conjunto de las relaciones que establece con su clientela y con el resto de la sociedad en que ocupa un lugar. El estudio de las mentalidades limita el campo de lo posible: en un conjunto particular, diversas soluciones, diversos tipos de expresión audiovisual son inconcebibles, otros son necesarios o al menos preferibles. En otros términos, los cineastas, que absolutamente deben realizar, bajo pena de perder su posición y sus fuentes de ingresos, reaccionan a diferentes imposiciones: la descripción de la mentalidad ayuda a marcar lo que les es posible y lo que les está prohibido en la posición que, ocupan en el seno de la sociedad global. (...) ⁸³

Remitiéndose al concepto del sistema discursivo del historiador, psicólogo, filósofo y teórico social Michel Foucault, el teórico cultural y sociólogo Stuart Hall⁸⁴ destaca las características hegemónica, inacabada, incompleta, parcial y relativa de la representación, comprendiendo ese proceso como el origen de la producción de conocimiento, vinculado con los asuntos de poder y las prácticas sociales. De acuerdo con Hall, la representación siempre implica una posición de *enunciación* y un régimen discursivo hegemónico de fuerza, estrategia y táctica, pues el que interpreta las cosas (objetos, personas, eventos del mundo), lo hace posicionado desde un lugar y un tiempo específico, y desde una historia y de una cultura determinada. En este sentido, estaríamos todos “étnicamente localizados”. ⁸⁵

Foucault usó la palabra ‘representación’ en un sentido más restringido del que usamos aquí, pero se considera que él ha contribuido a un nuevo e importante enfoque del problema de la representación. Lo que le llamaba la atención era la producción de conocimiento (antes que de sentido) a través de lo que él llamó discurso (en vez de simple lenguaje). Su proyecto, dijo, era analizar ‘como los seres humanos se entienden a sí mismos dentro de nuestra cultura’ y cómo nuestro conocimiento sobre ‘lo social, el individuo encarnado (*embodied*) y los sentidos compartido’ es producido en diferentes períodos. (...) El trabajo de Foucault estaba mucho más fundado históricamente, y daba mayor atención a las especificidades históricas que el enfoque semiótico. Como dijo, ‘las

⁸³ *Ibíd.*, pp. 249-250.

⁸⁴ Véase, en este sentido: Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, en: Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, op. cit.

⁸⁵ Stuart Hall, “Nuevas etnicidades”, en: Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, op. cit., p. 311.

relaciones de poder, no las relaciones de sentido` eran su principal preocupación. (...) ⁸⁶

El historiador Peter Burke define como Foucault comprendía el sistema de representación, subrayando su interés en los discursos que evocaban los objetos representados, y discuriendo sobre cómo influenció esta concepción a un conjunto de intelectuales a partir de la década de los sesenta:

(...) Por “representación” Foucault entendía una imagen verbal o plástica de cualquier objeto, realizada según una serie de convenciones, que le interesaban más que la mayor o menor fidelidad con la que fuera descrito o plasmado el objeto. Escribió su famoso análisis del cuadro de Velázquez, *Las meninas*, siguiendo estas líneas, y decía de él que era “la representación... de la representación clásica”, en una época en que los vínculos tradicionales entre los signos y los objetos que éstos significaban, se habían roto. Siguiendo los pasos de la obra de Foucault de los años sesenta y setenta, la idea de representación fue adoptada por los especialistas en historia del arte, críticos literarios, filósofos, sociólogos, antropólogos e historiadores. El éxito del término contribuyó sin duda al éxito de la revista interdisciplinar *Representations* (fundada en 1983), y viceversa. ⁸⁷

De acuerdo con Foucault, el discurso es un sistema de escritura en que están en juego los signos, y que se sitúa al servicio de los significantes. Sin embargo, esa acepción no es meramente lingüística, ya que el autor está interesado en analizar los sistemas de enunciados que están insertados en una práctica discursiva dinámica que revela los modos de representación de poder/ conocimiento sobre un tema determinado, en un contexto histórico y cultural concreto. Desde esa postura, el discurso se apoya en una base institucional que ejerce un poder que penetra en todas las redes de la sociedad, de forma profunda, sutil, visible, invisible, presente y oculta, excluyendo, limitando, censurando, rechazando y dictando verdades ⁸⁸:

He aquí la hipótesis que querría proponer, esta tarde, con el fin de establecer el lugar –o quizás el muy provisional teatro– del trabajo que estoy realizando: supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. ⁸⁹

⁸⁶ Stuart Hall, “El trabajo de la representación”, en: Stuart Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications, 1997, pp.25-26.

⁸⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso del imagen como documento histórico*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 2005, pp. 221-222.

⁸⁸ Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza Materiales, 2000, p. 9; p.15.

⁸⁹ Michel Foucault, *El orden del discurso*, 3ª ed., Barcelona, Busquets Editores, 2005, p.14.

Como contrapartida a una idea de historia tradicional que tiende a aislar los acontecimientos en una larga continuidad homogénea, Foucault desarrolla un modelo en que vislumbra el sujeto como una función del discurso y siempre en un contexto temporal; la historia y el tiempo como una gran sucesión de discontinuidades, rupturas y alinealidades; y el documento histórico como una construcción teórica que revela un complejo sistema organizacional de enunciados constituido por: temas, ideas, conceptos y conocimientos que se caracterizan por la discontinuidad, el desorden, la heterogeneidad, la complejidad, la actividad y la dispersión; dicho de otra manera, el archivo.

(...) En lugar de ver alinearse, sobre el gran libro mítico de la historia, palabras que traducen en caracteres visibles pensamientos constituidos antes y en otra parte, se tiene, en el espesor de las prácticas discursivas, sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización). Son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) los que propongo llamar *archivo*.⁹⁰

Desde ese enfoque, la representación del poder/conocimiento sólo se produce dentro de ese sistema enunciativo y discursivo, puesto que los enunciados nos dan cierto conocimiento sobre las cosas; las reglas que determinan la aparición, permanencia y desaparición de ciertos modos de hablar, de pensar o de comportarse sobre determinados temas, excluyen, restringen y limitan otros enunciados; los “sujetos” que personifican el discurso (loco, mujer histérica, criminal, desviado, perverso sexual, etc.) tienen los atributos que esperamos que deben tener; el conocimiento sobre un tema adquiere una autoridad y acaba constituyendo una verdad; las prácticas para trabajar con estos sujetos dentro de las instituciones son reguladas de acuerdo con las ideas de la autoridad; la producción e implantación de las nuevas formaciones enunciativas y discursivas sugieren un reconocimiento de otro momento histórico que nunca es acabado, definido y que nunca se agota en un tiempo pasado.⁹¹ Aceptar la falta de linealidad de la Historia nos permite reconocer la evidencia del inacabamiento e indefinición de los cambios del discurso y del surgimiento de nuevas reglas enunciativas, que siempre están en transformación, movimiento y redefinición.

⁹⁰ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005, pp. 218-219.

⁹¹ Véase, en este sentido: Stuart Hall, “El trabajo de la representación”, en: Stuart Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, op. cit., p. 28.

Desde otra perspectiva, Monterde define las representaciones como figuras, imágenes o ideas que estarían ubicadas en un espacio abstracto y que estarían determinadas por las expresiones concretas de las mentalidades.⁹²

Como hemos visto anteriormente, el estudio de las mentalidades nos abre vías para que conozcamos el lugar que el grupo productor ocupa en la sociedad global y para la comprensión de la estructuración de lo visible. No obstante, para que nos acerquemos al tema del cine desde un enfoque sociocultural, es fundamental que también reflexionemos sobre la especificidad de la película, que sólo es desvelada a través de la definición de las expresiones ideológicas y de la construcción filmica.

De acuerdo con Sorlin, las expresiones ideológicas son el conjunto de discursos uniformadores que las formaciones tienen sobre sí mismas, consolidándose entre los otros grupos y fortaleciendo sus relaciones en un período dado. Las instancias ideológicas no son ordenadas de manera consciente e ilimitada, los grupos sociales reinterpretan las expresiones, explicaciones, creencias y valores, las filtran y las canalizan en función de sus tradiciones, hábitos, prácticas y propósitos, pudiendo ser contradictorias, dispersas e incoherentes. El sistema ideológico nunca llega a estar totalmente formado, pues se rige por un movimiento constante de preservación, anulación, transformación y restauración.

(...) Ya he sugerido llamar ideología no a la suma de las expresiones intelectuales de una época sino al campo en que esas expresiones, teniendo en cuenta los límites de que no hemos dejado de hablar, pueden desarrollarse. La ideología, en este sentido, es una especie de horizonte; es el conjunto de las combinaciones, de las asociaciones, numerosas pero numéricamente finitas, que estamos capacitados para realizar con los útiles que son los nuestros, en el seno de nuestra formación social y teniendo en cuenta los frenos que impone el sistema de producción. La ideología sólo toma forma a través de los objetos concretos, las expresiones ideológicas, libros, espectáculos, vestimentas, inmuebles... desde que se consideran los filmes bajo este ángulo, estamos obligados a separarlos de lo ocasional, de lo acontecimiento. (...)⁹³

Las películas, desde el panorama socio-histórico, no son vistas como meros repertorios visuales, son vías de expresiones ideológicas, en otras palabras, son manifestaciones inacabadas, limitadas, parciales y activas del sistema de simbolización en que un grupo social, en función de sus mentalidades, reelabora, reevalúa, expresa y perpetúa ciertas configuraciones, contribuyendo a la emanación,

⁹² José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver, Anna Solá Arguimbau, *op. cit.*, pp.50-51.

⁹³ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, *op. cit.*, p. 251.

transformación y manutención del cimiento intelectual y cultural de una época. A través de esta mirada, comprendemos la imagen cinematográfica como partícipe de esa fracción de las instancias ideológicas, es decir, las ambiciones, inquietudes, esperas, preocupaciones, tendencias, principios, desviaciones, rechazos y negaciones de las relaciones sociales en una formación, y en un período dado.

(...) La producción de una expresión ideológica, por ejemplo, de un filme, es una operación activa, a través de la cual un grupo se sitúa y define sus objetivos: culmina al lanzar a los circuitos comerciales una imagen (o, como decíamos antes, una proyección) del mundo en función de la cual los espectadores van a reevaluar su propia posición. Cada expresión ideológica es así una contribución al conjunto, nunca totalmente realizado, ya que sin cesar es desplazado por nuevas iniciativas, que es la ideología propia de un período. (...) la ideología no es una unidad coherente que remata una sociedad; antes bien, es el conjunto de posibilidades de simbolización concebibles en un momento dado, y de la que toda expresión ideológica particular es una modalidad. Para ser más precisos, un filme no nos parece como un aspecto de la ideología en general, sino como un acto por el que un grupo de individuos, al escoger y reorganizar materiales visuales y sonoros, al hacerles circular entre el público, contribuye a la interferencia de relaciones simbólicas sobre las relaciones concretas.⁹⁴

Desde la concepción de Sorlin, la introducción de los nuevos discursos fílmicos estaría en profunda conexión con las transformaciones ideológicas de un lugar y tiempo, ya que las imágenes son instrumentos que refuerzan, están enlazadas y siempre al servicio de las expresiones ideológicas dominantes. En ese sentido, cabe señalar que las imágenes cinematográficas no se caracterizan por la neutralidad, pues siempre existe alguna intencionalidad, sea la de mantener un discurso fílmico, cuando vemos imágenes que no se renuevan y se repiten constantemente, provocando la sensación de que resultan familiares para el espectador, o bien cuando el cine produce nuevas imágenes. Las formas “imagéticas” están siempre en sintonía con las alteraciones ideológicas, pero no necesariamente con los cambios sociales. El autor alerta de que puede haber acuerdos o desacuerdos entre la imagen y el escenario económico y cultural de un lugar, o simplemente de que el cambio de imagen se revele con el pasar del tiempo, no existiendo un movimiento determinista de causa y efecto.

(...) Las imágenes son meros instrumentos para las ideologías, pero, cuando se carece de ellas, las ideologías no avanzan, se quedan bloqueadas; cuando eso ocurre, la repetición infinita de las mismas imágenes anticuadas tiende a reforzar el conformismo y la sumisión a las reglas establecidas. En cuanto algunas imágenes se hacen familiares, nos inclinamos a aceptarlas como realidades en sí mismas. Cuando se producen modificaciones económicas o

⁹⁴ *Ibíd.*, pp.170-171.

culturales, no necesariamente se sienten o se comprenden cuando ocurren, de modo que los contemporáneos pueden considerar convenientes y perfectamente ajustadas imágenes que no les permiten evaluar, o simplemente percibir, lo que está ocurriendo. Por lo tanto, la consonancia o discrepancia entre una evolución y su percepción por parte de los afectados es de grande importancia para los historiadores: en este sentido, la visión de una película mejora a posteriori.⁹⁵

Ya Monterde entiende la ideología en el mismo sentido que Gramsci, esto es, como “concepción de mundo”, la definiendo como el modelo mental predominante en un discurso fílmico que revela un conjunto de características de una formación social. Tanto en ese autor como en Sorlin hay un distanciamiento del concepto de ideología construido por el marxismo vulgar, que simplificaría la noción proveniente de la obra de Karl Marx y Friedrich Engels, *La Ideología Alemana* (1845-1846), que entendía la ideología del siguiente modo:

(...) toda representación capaz de recubrir con imágenes y justificaciones ilusorias la realidad verdadera de los hechos y las cosas. Es decir, como el conjunto de fenómenos histórico sociales que delimitan los aspectos superestructurales de cada época, dependientes siempre en “última instancia” de la base económica real, estructura constituida por las condiciones reales de reproducción material de la vida y con las relaciones de dominio que vinculan a los individuos y a las clases sociales.⁹⁶

Al reflexionar sobre el sentido informativo del género cinematográfico de ficción, desde una perspectiva histórica, los historiadores María Antonia Paz y Julio Montero afirman que “(...) los films de ficción permiten rastrear juntamente valores, imaginarios, mentalidades, rasgos culturales, a la vez que situaciones bien concretas de las gentes del cine (guionistas, directores, realizadores, productores, montadores, etc.). (...)”⁹⁷ El filme es percibido como un documento histórico que posee fuerte carga informativa, emanando un conjunto de aspectos sociales, culturales y políticos presentes en las sociedades, y a la vez, influyendo en las mismas. Los autores concluyen que esas informaciones se presentan en innumerables niveles, y el ideológico, sería el más perceptible de ellos. Como ejemplos de “películas de compromiso manifiesto” que expresaron claramente cambios de contenidos ideológicos del Estado español en relación a Hispanoamérica, citan *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) y la coproducción con Méjico *Aventuras de Joselito en América* (Antonio del Amo y René

⁹⁵ Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas, 1949-1990*, op. cit., p.22.

⁹⁶ José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver, Anna Solá Arguimbau, op. cit., pp. 48-49.

⁹⁷ María Antonia Paz, Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 28.

Cardona, 1960). Esas transformaciones informativas estarían en sintonía con los matices de la política internacional española, en dos épocas distintas del franquismo:

(...) Al enfrentarnos con la idea que de Iberoamérica tenían los españoles de Franco, encontramos en el cine versiones bien diversas, que responden —en buena parte— a la evolución que frente a este tema adoptaron los gobiernos del régimen, al compás de las realidades que señalaban los tiempos en política internacional. En este caso dos películas de catadura tan distinta como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) y *Aventuras de Joselito en América* (Antonio del Amo y René Cardona, 1960) dibujan bien a las claras —cada una para su época— los planteamientos oficiales sobre la Hispanidad una, sobre América Latina sencillamente, la otra; la visión intelectual de los propagandistas españoles, en la primera, y la apreciación popular, en la segunda.⁹⁸

Según Paz y Montero, el medio del cine manifestaría sus ideas sobre los distintos grupos sociales a través de la construcción de modelos estereotipados, en los que el género, la edad, la cultura, la clase social, la etnia, y las ideas, definirían a personajes cinematográficos que serían vislumbrados por el espectador desde una óptica negativa o positiva. Desde ese punto de vista, el cine se torna en un medio propicio para que el investigador se acerque a las expresiones ideológicas de su tiempo, investigando sobre temas relacionados a los “(...) imaginarios colectivos, valoración de grupos sociales, niveles de integración de minorías, etc.”⁹⁹

Desde luego no se agota en los aspectos que se han señalado las informaciones de las películas sobre aspectos ideológicos, políticos, culturales, etc. Bastará recordar que sólo la distribución de papeles positivos y negativos manifiesta una decisión sobre las intenciones de directores y guionistas. En este sentido —y es un segundo nivel de análisis de la información— hay que tener en cuenta que las películas presentan estereotipos concretados en personajes: antes que nada son mujeres o varones de una edad perfectamente reconocible, que tienen una determinada cultura, pertenecen a una concreta clase social, tienen una raza y no otra y manifiestan unas ideas sobre bastantes asuntos normalmente. Esta primera elección, al asignar concreciones bien específicas a quienes van a ser en la ficción héroes, heroínas, villanos o pérfidas, no sólo —ni desde luego principalmente— responde a criterios de verosimilitud externos. Más bien manifiestan planteamientos básicos de los cineastas sobre estos grupos concretos, que son una buena pista para indagaciones de mayor calado.¹⁰⁰

⁹⁸ *Ibíd.*, p.30.

⁹⁹ *Ibíd.*, p.32.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p.31.

La historiadora del cine Gloria Camarero percibe el cine como un medio que siempre tiene una finalidad ideológica, pues es un agente de enunciados y manipulaciones, pero al mismo tiempo es un testigo de los modos de percibir, desear, ambicionar e imaginar de las sociedades.

Si la ideología, según Althusser está ligada básicamente a la representación como “sistema de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos) que existen y cumplen un papel en una sociedad concreta”, el cine contiene en sí mismo la finalidad ideológica, sea cual sea el género cinematográfico. Las imágenes no son inocentes. Toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir las cosas, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Crea hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, mitos, en definitiva, imágenes que constituyen la ideología. A la vez, recoge los deseos, los anhelos, los imaginarios de las gentes.¹⁰¹

Al reflexionar sobre el cine como documento histórico, Nóvoa define que la presencia de la ideología es el resultado de las visiones hegemónicas de la historia elaborada por los hombres portadores de unas clases sociales y de unas naciones dominantes, que acaban alterando las visiones de los dominados:

(...) Mas, quando as formações sociais se complexificam, reproduzindo amplamente os processos da reprodução da vida material daqueles relativos à vida intelectual, um elemento a mais se desenvolve com vigor (e não de modo inteiramente consciente), tornando ainda mais intrincado os mecanismos da reconstrução do real histórico-concreto: é inevitável denomina-lo de ideologia. A sua presença é o resultado de visões da historia elaboradas não apenas por indivíduos, mas por seres-sociais portadores de uma identidade de grupo, de estamento, de casta, de classe social e de nação. Em geral, estas visões são hegemônicas pelas opiniões, pelos olhares e pela ideologia das classes sociais (e das nações) dominantes, hegemônicas também as visões dos vencidos.¹⁰²

Para Sorlin, a través de la identificación de las reglas de la transcripción de los materiales visuales y sonoros en la totalidad de la película, es decir, de la construcción fílmica, podríamos desvelar los aspectos ideológicos subyacentes en un conjunto fílmico.

¹⁰¹ Gloria Camarero, “Presentación”, en: Gloria Camarero (Ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Madrid, Akal, 2002, p. 5.

¹⁰² (...) Pero, cuando las formaciones sociales se vuelven complejas, reproduciendo ampliamente los procesos de la reproducción de la vida material de aquellos relativos a la vida intelectual, un elemento más se desarrolla con vigor (y no de modo enteramente consciente), tornando aún más intrincados los mecanismos de la reconstrucción del real histórico-concreto: es inevitable denominarlo ideología. Su presencia es el resultado de las visiones de la historia elaboradas menos por individuos que por seres-sociales portadores de una identidad de grupo, de estamento, de casta, de clase social y de nación. En general, estas visiones son hegemónicas por las opiniones, por las miradas y por la ideología de las clases sociales (y de las naciones) dominantes, hegemónicas también las visiones de los vencidos. (Traducción de la autora) (Jorge Nóvoa, *op. cit.*, p.32).

La construcción fílmica es comprendida como un proceso global y colectivo – interpuesto por el grupo productor de la película– de captación de fragmentos del universo sensible a través de las reglas de selección, asociación, organización, y encadenamiento de una serie elementos que dan forma a un material fílmico fijo, intermitente y transmisible, que posee un mensaje. La puesta en relación del sonido, imágenes, objetos, personajes, lugares escogidos y registrados, movimientos de cámara, encuadres, planos, enfoques, ángulos, profundidad de campo, estructuraciones, sistemas relacionales, esquemas narrativos, exposiciones, saltos de imagen, montajes, etc., posee una coherencia que acaba por reconstruir, hacer inteligible y definir una imagen cinematográfica de las relaciones sociales:

(...) Llegamos a lo que me parece un aspecto fundamental de la historia de las prácticas culturales: el investigador puede llevar muy lejos su análisis, destacar las grandes constantes y tendencias, establecer relaciones precisas entre el contexto histórico y los objetos culturales, sin llegar nunca a “explicar” esos objetos. Realizados en circunstancias bien definidas, los filmes no van más allá de lo que permiten los medios expresivos en uso en la sociedad, pero sin reflejarla: contruidos a partir de elementos tomados del universo contemporáneo, redistribuyen esos elementos, les imponen otro medio y, al hacerlo, los modifican. Desde luego sigue siendo indispensable hacer, para empezar, el inventario de lo que queda iluminado por el contexto; en seguida, hay que aceptar los filmes como puestas en escena del universo social, y fijarse no sólo en lo que muestran, no en la selección que operan en la continuidad del mundo exterior, sino en la manera que organizan esta puesta en escena. Hemos llamado construcción al ordenamiento global de los materiales visuales y sonoros que forman un filme. Colocados ante una serie de realizaciones, los historiadores han de preguntarse como los sonidos, los objetos, los movimientos, los lugares escogidos y registrados por los cineastas han sido reunidos o, lo que viene a ser lo mismo, cómo la construcción filtra y reordena el mundo exterior. (...) ¹⁰³

Sorlin se aleja de los modelos de análisis miméticos, que conciben el material fílmico como un medio que simplemente transcribe, copia, duplica, reproduce y refleja con exactitud la realidad.

Un filme no es una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros) y después una redistribución: reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de este. A partir de personas y de lugares reales, a partir de una historia a veces “auténtica”, el filme crea un mundo proyectado (en el sentido en que un volumen

¹⁰³ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., pp. 240-241.

proyectado sobre una superficie plana se convierte en una forma que no es totalmente ajena al volumen y que sin embargo difiere de éste de manera esencial) (...) ¹⁰⁴

Recurriendo a la “teoría del espejo” y apoyándose en un trayecto de investigación que parte de la película hacia la sociedad, el autor percibe el cine como un artefacto que, por un lado, hace visible algunos fenómenos socio-culturales, políticos y económicos de la sociedad que los produce, emanando lugares, situaciones, acciones, individuos, grupos, objetos y sistemas relacionales que pueden coincidir con lo “real”, pero por otro, filtra, redistribuye, delimita, omite, olvida, esconde, exagera, deforma y altera aspectos del mundo circundante. ¹⁰⁵

Los filmes no son neutrales, son historias ficticias reorganizadas y acordes con los modelos de la construcción fílmica que prevalecieron en la época, pues poseen artificios, un argumento, un ensamblaje de planos, una toma de vistas, un montaje, una sonorización, y además, revelan las ideas de un grupo social de lo que serían un país, una ciudad, un grupo social, una etnia, etc., no son una copia de la realidad en sí. Las películas son comprendidas como percepciones, interpretaciones y reconstituciones del universo sensible, son entendidas como transposiciones de diversas realidades que emanan proposiciones, puntos de vista y juicios sobre la sociedad y las relaciones sociales.

(...) Es bastante raro que un filme sea completamente ajeno a la actualidad, pero lo propio del filme es transformar, distorsionar el acontecimiento tomado al contacto inmediato. Tomando datos del mundo concreto –casas, trenes, transeúntes, generales, sistemas relacionales– los redistribuye en un conjunto ficticio y coherente que obedece unas reglas no formuladas (las reglas de competencia), que está constelado de marcas de connivencia con el público (las representaciones, los puntos de fijación) y que es distinto del universo social del que se han tomado los materiales puestos en acción. Las escenas, los objetos, las perspectivas que vemos en la pantalla no son indiferentes por sí mismas, pero no tienen un significado más que en su posición relativa, en la asociación que el filme establece entre ellas. (...) Lo que encontramos en el cine es una proyección, una presentación construida, lo contrario de una imagen genuina. El filme

¹⁰⁴ *Ibíd.*, pp.169-170.

¹⁰⁵ El autor cita también otra cualidad intrínseca a las películas: la de poder anticipar y servir de dispositivo de construcciones y transformaciones sociales. Como ejemplo de esa segunda posibilidad cita el concepto de juventud, ya que a partir de la década de los cincuenta, el cine y otros medios emitieron ciertas imágenes de jóvenes que contribuyeron para la formación de un concepto estable y autónomo, ayudando a construir algunos fenómenos que eran inexistentes en las anteriores décadas, tales como: la música joven, la relación específica del joven con el sexo, sus conflictos con la generación anterior, la vestimenta joven, la imagen del joven en general. (Véase, en este sentido: <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2001/sorlinentrevista.htm>)

pone en escena al mundo y, al hacerlo, es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología (...)¹⁰⁶

En ese mismo sentido teórico se sitúa Monterde, quien afirma que el cine, además de objeto cultural y artístico, es objeto histórico, y que sólo puede ser concebido como objeto de una “lectura histórica” en la medida en que neguemos que es mero reflejo de las sociedades, y que lo aceptemos como parte integrante de la realidad, como interpretación y testimonio socio-histórico y cultural:

La clave de las posibilidades del film como objeto de “lectura histórica” radica en las relaciones que aquél pueda establecer con la realidad de la que surge, no porque se ofrezca como “reflejo” de ella, sino por ser una de sus partes integrantes. Difícilmente el cine podrá ser reflejo de la Historia de un momento dado, puesto que de hecho antecede a la propia producción de Historia, forma parte en su relación más o menos sesgada con la realidad de ella misma y por tanto será objeto histórico y no su reflejo. Entonces al historiador lo que le interesa es esa relación sesgada, ese testimonio indirecto de lo que se piensa como real (...).¹⁰⁷

Al reflexionar sobre el testimonio de la imagen como documento histórico, Burke también concluye que la representación “imagética” no da un acceso directo a la realidad, sino que transmite una interpretación de una formación social, revelando las actitudes mentales, los valores y los prejuicios de una época y cultura:

Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época, a la visión masculina de la mujer, a la visión de los campesinos que tiene la clase media, a la visión de la guerra por parte de la población civil, etc. El historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra satirizar el mundo que representa. Se enfrenta al problema de distinguir entre representaciones de lo típico e imágenes de lo excéntrico.¹⁰⁸

Atentos a la distancia entre las imágenes globales, considerando todas sus formas de representación y de construcción fílmicas, y los “hechos reales”, consideramos las imágenes cinematográficas como artefactos para que nos acerquemos a un conjunto de creencias, expresiones, valores morales, prejuicios, estilo de vida y expresiones culturales¹⁰⁹, a las representaciones socio-culturales y a las manifestaciones ideológicas de una época, ya que según Sorlin:

¹⁰⁶ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., pp. 251-252.

¹⁰⁷ José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver, Anna Solá Arguimbau, op. cit., p. 44.

¹⁰⁸ Peter Burke, op. cit., p.239.

¹⁰⁹ Véase, en este sentido: Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas, 1949-1990*, op. cit., p.14.

(...) Hemos reconocido que la ideología no es un edificio rigurosamente concebido, un esquema completo de interpretación, y lo hemos definido como un marco, un conjunto de posibilidades en cuyo interior se inscriben los productos culturales de una época. Partiendo de la idea de que no se muestra más que lo que se ve, y que toda trasposición de mundo, así fuese una simple fotografía, es una reconstitución que implica un juicio sobre las relaciones sociales, nos hemos preguntado lo que los cineastas de un período determinado estaban capacitados para ver, y cómo distribuyan los datos de su percepción (...) Para empezar, el cine pone en evidencia una manera de contemplar; permite distinguir lo visible de lo no visible y, al hacerlo, reconoce los límites ideológicos de la percepción en una época determinada. En seguida, revela zonas sensibles, lo que hemos llamado puntos de fijación, es decir, cuestiones, esperas, inquietudes, en apariencia completamente secundarias, cuya reaparición sistemática de filme en filme subraya su importancia. Por último, propone diferentes interpretaciones de la sociedad y de las relaciones que en ella se desarrollan; bajo guisa de una analogía con el mundo sensible que a menudo le hace parecer un testigo fiel, construye, por aproximación, puesta en paralelo, desarrollo, insistencia, elipse, un universo ficticio.¹¹⁰

¹¹⁰ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., p.206.

III. Panorama de la representación de lo latinoamericano en la cinematografía española

Un breve reconocimiento del panorama de la representación de América Latina y de los personajes latinoamericanos en la producción cinematográfica de ficción española, entre los primeros años del siglo XX y la primera década del siglo XXI, nos sirve de preámbulo antes de acercarnos a las imágenes de los inmigrantes económicos latinoamericanos en el cine español, emitidas por una muestra fílmica que fue producida entre 1996 y 2008.

La especialista en estudios cinematográficos Isabel Santaolalla analiza la categoría de la etnicidad en diferentes poblaciones, como la gitana, la africana, la asiática, la europea del este y la hispanoamericana, en una serie de películas españolas, situando las formas de representación del extranjero en la industria del cine nacional y su relación con el discurso sobre la otredad étnica presentes en la cinematografía y en los medios de comunicación de otros países. La autora explica por qué la categoría discursiva “raza” está obsoleta y por qué utiliza el término “etnicidad” o “etnia”.

Los avances en el campo de la genética hicieron obsoleto hace ya tiempo el concepto de “raza” según había sido definido por la ciencia del siglo XIX, es decir, como el conjunto de rasgos biomorfológicos estables e incambiables que dividen a los humanos en grupos distinguibles. En un intento de distanciarse del determinismo inherente al concepto tradicional de raza, se ha extendido hoy en día el uso de los términos “etnicidad” y “etnia”, que se pondría definir como el conjunto de factores culturales e histórico que permiten a una serie de individuos concebirse como un grupo diferente y especial, y que, por lo tanto, a diferencia del anteriormente mencionado concepto de raza, contiene un elemento de elección. Como dice el sociólogo y crítico cultural Stuart Hall (1998:29): “El termino etnicidad reconoce el lugar de la historia, la lengua y la cultura en la construcción de la subjetividad y la identidad, a la vez que reconoce también el hecho de que todo discurso está localizado, posicionado, situado, y que todo conocimiento es contextual.”¹¹¹

A través de una metodología multidisciplinar, Santaolalla resalta los aspectos formales, temáticos, socio-culturales e ideológicos presentes en una selección de imágenes, además de tener en cuenta algunas cuestiones que se relacionan con la producción y el consumo de la película analizada. La autora retrata los temas relacionados con América Latina y traza una breve descripción de la otredad

¹¹¹ Isabel Santaolalla, *op.cit.*, pp. 14-15.

hispanoamericana en el cine español, desde los últimos años del siglo XIX, hasta mediados de la década de los ochenta, y luego más detenidamente las imágenes de esas poblaciones, desde 1986, hasta 2002.

Según la autora, no hubo un especial interés por retratar América Latina en el cine español, entre los finales del siglo XIX, y las primeras décadas del siglo XX. Las películas que enfocan la etnicidad hispanoamericana, en ese período, marcado históricamente por las pérdidas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, en 1898, la crisis monárquica y la abdicación del rey, en 1873, y la proclamación de la Primera República, en 1874, se centran en algunos temas concretos.

Vemos la temática de la colonización del nuevo continente en *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Emile Bourgeois, 1916). Ya el episodio de la independencia cubana es abordado en *El Héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929). Santaolalla también cita la representación del continente americano como lugar de destino de españoles emigrados por razones económicas, delincuentes, huidos, o aventureros, como vemos en *Regeneración* (Domenèc Ceret, 1916), *El tío de América* (Juan Sola Mestres Alfredo Fontanals, 1918), *La loca de la casa* (Luis R. Alonso, 1926) y *El mayorazgo de Basterretxe* (Mauro Azcona, 1928). Podemos afirmar que el desplazamiento de la población española que emigró por motivos económicos fue consecuencia de la falta de progreso en el medio rural, principalmente, en Galicia y en las Islas Canarias, en los principios del siglo XX, recordándonos que antes de ser receptora de inmigrantes, España también fue fuente y espacio migratorio, siendo el nuevo continente un lugar de destino para los ciudadanos españoles que buscaban una vida mejor.¹¹²

Como reflexiona José Enrique Monterde, los flujos migratorios de España hacia América Latina, ocurrieron tanto en la época del descubrimiento y de la colonización como en los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX, en consecuencia del terror vividos en la época de la miseria, de las Grandes Guerras y de la Guerra Civil española.

La colonización americana –y luego de otros lugares, como Australia– requirió obviamente la presencia de numerosos emigrantes procedentes de los diversos países europeos. Pero más acá de la emigración que puso en marcha la actividad colonial-británicos y franceses en las colonias norteamericanas y caribeñas, españoles y portugueses en Centro y Sudamérica, holandeses en la Guayana,

¹¹² Isabel Santaolalla, *op.cit.*, pp. 14-15, pp.33-34

etc., nos referimos a la emigración europea hacia las Américas una vez liquidado el proceso emancipador de buena parte de las antiguas colonias: (...) españoles en el cono sur y Venezuela en el primer tercio del s. XX, a los que se añadiría es otra forma de emigración que se conoce como exilio tras la Guerra Civil española (o los exilios motivados por el nazismo y la guerra). En todos esos casos, salvo en los exilios, se trata de una emigración netamente económica (...)¹¹³

A pesar de que encontramos pocas películas que evoquen la etnicidad de este continente, como afirma la historiadora del cine Marina Díaz López, en la década de los veinte podemos identificar el primer personaje marcadamente latinoamericano en el cine de ficción español: el torero mejicano, en la película *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926). Esa producción recrea la historia verídica del divorcio entre la figura del mundo taurino Rodolfo Gaona, que había llegado a España en 1908, y la actriz Carmen Ruiz Moragas, inaugurando un cliché cinematográfico que veremos en clave de comedia, en la década de los cuarenta, y también a través de un enfoque folclorista de algunas españoladas, durante la década de los cincuenta.¹¹⁴

Durante la Segunda República Española, entre los años de 1931 y 1939, Santaolalla constata que la industria cinematográfica siguió interesándose poco por la representación de lo latinoamericano. Sin embargo, observa que hubo intentos de fortificar la relación con América Latina y de expandir su industria cinematográfica al otro lado del Atlántico, como revelan el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado en Madrid en octubre de 1931, y la realización de coproducciones, pactos de distribución e intercambios de personal.

Según Díaz, en ese período, se representan algunos personajes argentinos en las comedias *Boliche* (Francisco Elías, 1933) y *Aves sin rumbo* (Antonio Graciani, 1934), con la participación del grupo musical formado por Agustín Irusta, Roberto Fugazot y Lucio Demare.

A partir del golpe de Estado de 1936, que desembocó en Guerra Civil, y más tarde en la instauración de un régimen dictatorial liderado por el general Francisco Franco, en 1939, según Santaolalla, el interés económico e ideológico en relacionarse con el mercado cinematográfico hispanoamericano pasa a ser más evidente, como muestran la celebración del Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, en 1948, y del II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, en 1950, ambos realizados en

¹¹³ José Enrique Monterde, *op.cit.*, pp. 23-24.

¹¹⁴ Véase, en este sentido: Marina Díaz López, "Cierta música lejana de la lengua: latinoamericanos en el cine español, 1926-1975, *Secuencias*, nº 22, 2005, pp.79-81.

Madrid, y el notable aumento del número de coproducciones realizadas entre España e Hispanoamérica. El cine del régimen franquista pasó a cultivar la temática de la majestuosidad colonial en la América, del siglo XV, como un importante dispositivo de transmisión de expresión ideológica que construiría y propagaría un nuevo modelo de identidad nacional caracterizado por la “(...) *grandeza española, evangelizadora, educadora y civilizadora*”¹¹⁵.

David Corkill afirma que el régimen franquista, además de intentar construir una identidad castellana centralista, aislada y basada en una interpretación partisana de la historia española, también vehiculó, a través de sus aparatos ideológicos, los símbolos de la glorias coloniales de antaño, enalteciendo el concepto de hispanidad, en que reivindicaba la historia, la lengua y religión que tenía en común con las ex colonias, y la idea del nacional-catolicismo.¹¹⁶

Santaolalla concluye que las imágenes de ese período, al mismo tiempo que reforzaban el sentimiento de fraternidad en relación al otro, también vehiculaban mensajes discriminatorios y xenófobos, fomentando la hegemonía, majestuosidad, virtuosismo y superioridad moral española, frente a lo que era étnicamente diferente, exótico, sensual, pícaro, primitivo e inferior. La autora afirma:

Tras considerar brevemente estos ejemplos, es evidente que el tipo de imágenes de hispanidad que circulaban por las pantallas españolas de esta época era muy específico y limitado y, por centrarnos en el tema que nos ocupa, escasamente representativo de la variedad étnica y cultural del continente americano. La tipología de personajes incluye, sobre todo, indígenas infantilizados (con nula especificidad de grupo), mestizos o criollos rebeldes, colonizadores, e industriales o misioneros españoles civilizadores, todos ellos insertados en historias en su mayor parte descontextualizadas social e históricamente. No se puede decir por ello que estas películas acercaran la realidad americana a los españoles, sino que más bien se ocupaban de crear una Hispanoamérica de la imaginación, aséptica y aceptable para el consumo en la península y también fuera de ella. (...) ¹¹⁷

Como películas que enseñan la etnicidad hispanoamericana en el cine del período franquista, Santaolalla menciona las que glorificaban los tiempos del descubrimiento y de la colonización de América Latina, como *La nao capitana* (Florián Rey, 1947) y *Alba*

¹¹⁵ Isabel Santaolalla, *op. cit.*, p.45.

¹¹⁶ David Corkill, “Race, immigration and multiculturalism in Spain”, en: JORDAN, B. and MORGAN-TAMOSUNAS, R. (ed.), *Contemporary Spanish cultural studies*, London, Arnold, 2000, p. 49.

¹¹⁷ Isabel Santaolalla, *op. cit.*, p.70.

de América (Juan de Orduña, 1951); las que abordaban las misiones religiosas del siglo XVII, como *La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz-Castillo, 1948), *Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961) y *Rosa de Lima* (José María Elorrieta, 1961); las que sucedían en la época de la Guerra de Independencia cubana *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) y *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1947); las que retrataban la figura de los indios españoles, como *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1944), *¿Quién me compra un lío?* (Ignacio Fernández Iquino, 1940), *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945), y *Buenos días condesita* (Luís César Amadori, 1966); las que alimentaban una relación fraternal entre españoles e hispanoamericanos, como *Una cubana en España* (Luis Bayón Herrera, 1951) y de la coproducción con Méjico *Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953). La autora también nombra *Trece onzas de oro* (Gonzalo P. Delgrás, 1947), que narra la historia de un español que emigra a Cuba, y *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943), sobre la historia de una familia española y otra cubana entre las que deben de casarse para ganar el dinero de una supuesta herencia. La coproducción con Brasil *Samba* (Rafael Gil, 1964) es un ejemplo en que la música tenía protagonismo. Las historias de acción y espionaje aparecen en la coproducción con Alemania e Italia *001 Operación Caribe* (*Scharfe schüsse auf jamaika*, Erns von Theumer, 1966), en las coproducciones con Francia e Italia *Armas para el Caribe* (Claude Sautet, 1966) y *Misión especial en Caracas* (Raoul André, 1966), y en la coproducción con Méjico *Misión Secreta en el Caribe* (Enrique L. Eguiluz, 1971). Ya en la coproducción con Méjico *El alegre divorciado* (Pedro Lazaga, 1975) vemos un Méjico moderno y liberal, que se contrapone a la sensata y tradicional España, a través de una historia de mestizaje.¹¹⁸

El estudioso del cine Alberto Elena cita algunas obras fílmicas en las que surge la temática colonial española en América Latina, como *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1926), que narra la historia de un aragonés que es destinado a Cuba a finales del siglo XIX; *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), película que responsabiliza a la clase política, antes de la guerra civil, por la Guerra de Cuba y por la pérdida de las últimas colonias de ultramar; *La guerra empieza en Cuba* (Manuel Mur Oti, 1957), una comedia de enredo sobre el personaje de una famosa cupletista española que ha triunfado en la Cuba colonial; y *Salto a la gloria* (León Klimowsky, 1959), sobre un joven que contrae el paludismo durante su servicio militar en Cuba.¹¹⁹

¹¹⁸ Véase, en este sentido: Isabel Santaolalla, *op. cit.*, pp.59-68; pp. 76-78.

¹¹⁹ Véase, en este sentido: Alberto Elena, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2010, p. 217; p. 223; p.245; p.249.

Desde otra perspectiva, Díaz analiza los modelos de representación de los personajes latinoamericanos en el cine español, incluyendo películas realizadas en coproducción, especialmente, con Argentina y México, desde el año de 1926, hasta el fin del régimen franquista. La autora detecta cinco lugares genéricos que revelan los estereotipos nacionales utilizados por el cine comercial: la presentación de las formas de entretenimiento popular, como es el caso del mundo taurino y del fútbol; el protagonismo de los personajes cómicos; el ambiente de los espectáculos musicales folclóricos; las historias que se relacionan con el teatro de variedades y la presencia de mujeres, que apuntan a la figura de lo exótico.

Es así como la política que marcaba el hispanismo terminó por refugiarse en las formulaciones tradicionalistas, donde todas las diferencias entre las nacionalidades en liza convenían en encontrar un punto de entendimiento basado en tres elementos característicos: (1) la expresión de los sentimientos de identidad y deseo a través de la música, asumiendo la infinidad de sus singularizaciones locales pero también el reduccionismo de sus epítomes nacionales, (2) la comparecencia de lo cómico como elemento crítico y revelador de las diferencias, sobre todo las lingüísticas, y como subterfugio para desnivelar el orden social apelando a la picaresca, al oportunismo y, sobre todo, a la bonhomía, y (3) la pesquisa sobre la diferencia sexual siguiendo líneas de construcción que tratarán de incorporar con levedad las asunciones a las que parecía llevar el discurso del espacio público según avanzaba el siglo XX, donde también tendrá la música un papel comunicativo fundamental.¹²⁰

De acuerdo con Díaz, ese panorama fílmico es caracterizado por dos espacios: el primero revela a personajes latinoamericanos relacionados con otros lugares mediáticos ajenos al medio del cine (los universos taurino, teatral, cómico, musical, de la radio, del gag, y luego el televisivo y el futbolístico), ya el segundo engloba la cultura cinematográfica producida por el propio mundo del cine, el que presenta el trabajo de cómicos, cantantes y actores españoles en la cinematografía nacional y que introduce ese conjunto de estrellas al espectador latinoamericano. También en menor medida, vemos a profesionales del mundo del cine latinoamericano presentados al público español. El conjunto fílmico de esa época se caracteriza por englobar géneros líricos, cómicos y melodramáticos que eran financiados por productoras que defendían el cine nacional y que iban dirigidos a un público general. Sobre todo durante el franquismo, la estigmatización de los personajes hispanoamericanos se torna más frecuente. Esos personajes solían aparecer en un segundo plano, con el propósito de servir de contraposición y remarcar una etnicidad española también estereotipada, avivando el

¹²⁰ Marina Díaz López, *op. cit.*, p.77.

sentimiento de la Hispanidad.

Por otro lado, Elena menciona algunos de los filmes analizados minuciosamente por Díaz, afirmando que el cine del período franquista reinterpretó la tradicional retórica de la Hispanidad a través de la representación recurrente de ciertos personajes, como el argentino que simula ser un torero español, en la comedia *¡Olé, torero!* (Benito Perojo, 1948), los toreros mejicanos, en las coproducciones con Méjico *Tercio de quites* (Emilio Gómez Muriel, 1951) y *Dos novias para un torero* (Antonio Román, 1956); el futbolista argentino, en *Saeta rubia* (Javier Setó, 1956) y la supuesta futbolista argentina, en *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972); los músicos y cantantes, en *La guitarra de Gardel* (León Klimomky, 1949), en las coproducciones con Méjico *Lola Torbellino* (René Cardona, 1956), *Secretaria peligrosa* (Juan Orol, 1956) y *El mejor del mundo* (Julio Coll, 1969), en la coproducción con la entonces República Federativa Alemana *Quiéreme con música* (Ignacio F. Iquino, 1956), en *Ronda española* (Ladislao Vajda, 1951), en *Una cubana en España* (Luis Bayón Herrera, 1951), en *Festival en Benidorm* (Rafael J. Salvia, 1960), en la coproducción con Argentina *La comparsita* (Enrique Carreras, 1961), en *La cuarta carabela* (Miguel Martín, 1963), en *Bello recuerdo* (Antonio del Amo, 1961), en *Mayores con reparos* (Fernando Fernán-Gómez, 1966), en la coproducción con Puerto Rico *Vacío en el alma* (Sebastián Almeida, 1969); los indianos e hijos de indianos, en *Revelación* (Antonio de Obregón, 1947), en la coproducción con Méjico *Jalisco canta en Sevilla*, (Fernando de Fuentes, 1948), en *Un indiano en Moratilla* (León Klimowsky, 1958), en *Las locuras de Bárbara* (Tulio Demicheli, 1959); los herederos y empresarios, en la coproducciones con Méjico *Para siempre* (Tito Davison, 1954), en *Sueños de oro* (Miguel Zacarías, 1958) y *Échame la culpa* (Fernando Cortés, 1959), la millonaria cubana, en *El rey de las finanzas* (Ramón Torrado, 1944); los hampones y delincuentes, en las coproducciones con Méjico *Secretaria peligrosa* (Juan Orol, 1956) y *El amor que yo te di* (Tulio Demicheli, 1960), los jóvenes estudiantes argentinos, en *Acompáñame* (Luis César Amadori, 1966) y en la coproducción con Argentina *Amor en el aire* (Luis César Amadori, 1967). A parte de esas películas, Díaz cita una galería de personajes cómicos, como el arruinado argentino, en *Ché que loco!* (Ramón Torrado, 1952), el mozo de cuerdas argentino, en *El seductor de Granada* (Lucas Demare, 1953), los vagabundos argentinos, en las coproducciones con Argentina *Y el cuerpo sigue aguantando* (León Klimovsky, 1961) y *Millonario por un día* (Enrique Cahen Salaberry, 1963), el poeta argentino, en la coproducción con Argentina *Tu y yo somos tres* (Rafael Gil, 1962), y el Sancho Panza mejicano, en *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1973).

Elena investiga tanto el cine de ficción como el cine documental, largos y cortometrajes, y reflexiona sobre cómo la cinematografía española retrata las olas migratorias latinoamericanas, entre el último cuarto del siglo XX y principios de este siglo. Después de realizar una breve revisión de cómo el cine español reflejó a los inmigrantes procedentes del Magreb, Norte de África y Latinoamérica, a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, y analizar una galería de personajes latinoamericanos que aparecen en la pantalla española durante el régimen franquista, como hemos visto, profundiza sobre el diverso y complejo tratamiento “imagético” que reciben tanto el inmigrante exiliado político como el inmigrante económico. También enriquece su estudio con datos estadísticos e informaciones sobre el campo jurídico relacionado con el tema de la inmigración en España, revelando una profunda conexión entre las imágenes y las sociedades que las produjeron.

Según el autor, a partir de la transición de la dictadura y de la instauración de una monarquía democrática constitucional en 1975, se detecta una disminución de la representación de la otredad latinoamericana en el cine español más comercial, y sobretudo aquél realizado en régimen de coproducción con América Latina. Santaolalla relaciona ese hecho con la renovación política que caracterizó ese período. El fin de la dictadura traería a España nuevos retos e intereses, como por ejemplo, el de estrechar vínculos con otros países de Europa, o el de reconocer sus diferencias autonómicas; el interés por mantener los vínculos económicos e ideológicos con Hispanoamérica se quedarían en un segundo plano.

De acuerdo con Elena, en esa época, encontramos los siguientes personajes cómicos: la monja mejicana, en la coproducción con Méjico *Unos granujas decentes* (Mariano Ozores, 1979), la esposa y la criada mejicanas, en la coproducción con Méjico *Rocky Carambola* (Javier Aguirre, 1979), el español que se hace pasar por la millonaria brasileña, en *La tía de Carlos* (Luís María Delgado, 1981), la cantante de cabaret cubana, en la coproducción mejicana *La Coquito* (Pedro Masó, 1977) y la corista venezolana, en la primera película que presenta un personaje inmigrante en España: *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975), que narra la historia de una mujer, interpretada por Nadiuska, que a través de un matrimonio de conveniencia con un ventrículo español, consigue los documentos para establecerse en el país. De acuerdo con Elena,

(...) Todo menos memorable, Zorrita Martínez, se apunta sencillamente al boom de la comedia erótica de los años setenta y en modo alguno aspira a desarrollar en sentido alguno la situación de partida: no obstante, su mera existencia ha de ser consignada como atípica aportación a un discurso sobre la inmigración que todavía, en rigor, no había nacido.(...)¹²¹

A pesar de tropezar con algunos lugares comunes, el autor percibe un importante cambio de estrategia en la representación del latinoamericano en el cine del período de transición: la inclusión de la figura de los exiliados políticos, sobretudo de los procedentes de Argentina. Al final de la década de los sesenta, y más evidentemente a partir de principios de la década de los setenta, entre 12.000 y 15.000 inmigrantes argentinos decidieron afincarse en España, como consecuencia de la Dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1973) y de la Dictadura Cívico Militar (1976-1983) en Argentina. En esa gran oleada, podemos encontrar muchos profesionales del mundo del cine que se vieron obligados a venir a España y acabaron desarrollando sus carreras en el país¹²²:

Sin pretensión alguna de exhaustividad, bastará recordar que entre 1976 y 1977 se establecen –provisional o definitivamente– en nuestro país realizadores como Gerardo Vallejo, Rodolfo Khun o Lautaro Murúa (quien, no obstante, trabajará preferentemente como intérprete), y un nutrido número de actores y actrices: Héctor Alterio, Norma Alejandro, Walter Vidarte, Luis Politti, Marilina Ross, Norman Brisky, Zulema Katz, Luis Brandoni, Cipe Linkovsky, Cecilia Roth, Cristina Rota, María Vaner, Martín Adjemián, Norma Bacaicoa, Sara Bonet, Raúl Fraire...(…)¹²³

Sobre la temática del exilio político como consecuencia de la dictadura militar en Argentina, el autor cita *La Raulito en libertad* (Lautaro Murúa, 1977), *Los ojos vendados* (Carlos Saura, 1978, España-Francia), *El hombre de moda* (Fernando Méndez-Leite, 1980) y las películas coproducidas con Argentina más recientes, como *Nueces para el amor* (Alberto Lecchi, 2000) y *Vidas Privadas* (Fito Páez, 2001). Elena también nombra *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), película que narra la

¹²¹ Alberto Elena, “Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”, *op. cit.*, pp.118-119.

¹²² El autor también cita profesionales del cine argentino que desde los años cincuenta, por distintas razones, se establecieron en España, como por ejemplo, los directores de cine, Luis César Amadori, Luis Bayón Herrera, Enrique Cahen Salaberry, Enrique Carreras, Hugo del Carril, Lucas Demare, Tulio Demicheli, Hugo Fregonese y León Saslavsky; y las actrices y actores, Susana Campos, Alberto Dalbes, Luís Dávila, Carlos Estrada, Analia Gadé, José Iglesias “El Zorro”, Mabel Karr, Libertad Lamarque, Jorge Rigaud, Luis Sandrini o Rosanna Yanni, entre otros. (Véase, en este sentido: Alberto Elena, “Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”, *op. cit.*, p.114)

¹²³ Alberto Elena, “Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”, *op. cit.*, pp.114-115.

historia de un ex integrante de la fuerza de seguridad del Estado argentino, y su esposa española, que roban el bebé de una pareja, que había sido torturada y asesinada por los militares, y que huyen de Argentina y se establecen en España. La coproducción con Argentina y Brasil, *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005) también aborda el exilio político argentino. Podemos mencionar que otras películas simplemente aludieron este tema sin profundizarlo, como la coproducción con Francia *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999) y la coproducción con Argentina *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002). La coproducción con Argentina *Roma* (Adolfo Aristarain, 2004) también presenta el tema de la dictadura en Argentina, pero el protagonista no viene a España por cuestiones políticas, sino motivado por una necesidad personal por viajar a Europa y vivir nuevas experiencias. En la coproducción con Argentina *Remake* (Roger Gual, 2006) el tema del exilio no se presenta de manera evidente, pero está la historia de una pareja de argentinos que llegan en España, a finales de los sesenta, acompañado de sus dos hijos. También encontramos la temática de la dictadura uruguaya como telón de fondo en *La vieja música* (Mario Camus, 1985) y el tema del exilio uruguayo trabajado de manera explícita en la coproducción con Argentina y Uruguay *Estrella del sur* (Luis Nieto, 2002) y en la coproducción con Argentina y Uruguay *Paisito* (Ana Díez, 2009); hallamos el tema del exilio político cubano en la coproducción con Cuba *Sabor Latino* (Pedro Carvajal, 1997) y encontramos una película que no trata del exilio, pero que articula un mensaje político sobre una dirigente barrial peruana, que aparece en la coproducción con Perú *Coraje* (Alberto Durant, 1999). Para concluir, citamos *Los hijos del viento* (Fernando Merinero, 1995), que narra la historia de una ex presa política cubana que se asienta en España, y *La mujer de mi vida* (Antonio del Real, 2001), película que presenta el caso de una argentina que se exilia en territorio español, esta vez, huyendo del terrorismo de Perú.

A partir de la década de los ochenta, nos encontramos con una serie de personajes latinoamericanos representativos de discursos recurrentes o de nuevas temáticas cinematográficas, que en algunos casos revisita clichés y estigmas paternalistas y colonialistas vehiculados en otras épocas. En esta larga filmografía podemos mencionar las películas que remiten al mundo de la colonización latinoamericana, como *Cristóbal Colombo de oficio descubridor* (Mariano Ozores, 1982), de la coproducción con Francia *El Dorado* (Carlos Saura, 1988), de la coproducción con Cuba *Havanera 1820* (Antoni Verdaguer, 1993), de la coproducción con Cuba *Mambí* (Teodoro y Santiago Ríos, 1998), de la coproducción con México *Ave María* (Eduardo Rossoff, 1999), de *El invierno de las Anjanas* (Pedro Telechea, 1999) y de *Cuba*

(Pedro Carvajal, 2000). El tema colonial también queda reflejado en las historias en que el protagonista español viaja a América Latina para vivir nuevas experiencias y cambiar de vida, como vemos en las películas *Miss Caribe* (Fernando Colomo, 1988), en las coproducciones con Cuba *Maite* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994), *Pata negra* (Luis Oliveros, 2001), *Calor... y celos* (Javier Rebollo, 1996), *Demasiado caliente para ti* (Javier Elorrieta, 1996) y *Cuarteto de la Habana* (Fernando Colomo, 1999), todas comedias ambientadas en Cuba, y *Todo está oscuro* (Ana Díez, 1997), película de suspense, coproducida con Portugal, en que una española va a repatriar el cuerpo de su hermano asesinado por sicarios en Colombia. Otros filmes presentan personajes latinoamericanos asociados al mundo de la delincuencia, del crimen organizado, de la estafa y/o del narcotráfico, como la argentina, de *La reina del mate* (Fermín Cabal, 1985), el panameño, de *Sevilla connection* (José Ramón Larraz, 1992, España), el argentino, de la coproducción con Argentina *La ley de la frontera* (Adolfo Aristarain, 1995), los mejicanos y el argentino, de *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), los colombianos, de *La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996), el cubano, de *El árbol del penitente* (José María Borrel, 1999), la mejicana, de *La gran vida* (Antonio Cuadri Vides, 2000), el cubano, de la coproducción con Reino Unido *Peor imposible, ¿qué puede fallar?* (David Blanco y José Semprún, 2002), los cubanos, de *El oro de Moscú* (Jesús Bonilla, 2003), los argentinos, de la coproducción con Argentina *Incautos* (Miguel Bardem, 2004) y de *La carta esférica* (Imanol Uribe, 2007), la peruana, de *El patio de mi cárcel* (Belén Macías, 2008), los mejicanos, de la coproducción con Méjico *Solo quiero caminar* (Agustín Díaz Yáñez, 2008) y el argentino, de la coproducción con Argentina *Que parezca un accidente* (Gerardo Herrero, 2008); los personajes que provienen del mundo del espectáculo, de la música o de la industria cultural, como la vedette caribeña, de la coproducción con Bélgica e Italia *Tiempos mejores* (Jorge Grau, 1995), el guionista y director, y la montadora y editora del mundo del cine, y el joven aficionado a la música, todos ellos argentinos, de la coproducción con Argentina *Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997), la presentadora de un show de televisión mejicana, de *El grito en el cielo* (Félix Sabroso-Dunia Ayaso, 1998) y el cantante brasileño Caetano Veloso, de *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002); los que protagonizan historias familiares, como el cubano, hijo de emigrantes españoles, de la coproducción con Francia *Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Quejereta, 1999), la productora y el guionista cubanos, de la coproducción con Cuba *Aunque estés lejos* (Juan Carlos Tabío, 2003), el mejicano propietario de hoteles, de *Héctor* (Gracia Quejereta, 2004), el ilustrador argentino, de la coproducción con Argentina *Abrígate* (Ramón Costafreda, 2007) y el argentino, de la coproducción con Argentina *Quiéreme* (Beda Docampo, 2007); los

que actúan en revisiones históricas, como el empresario y su mujer, ambos argentinos, de la coproducción con Argentina *Deseo* (Gerardo Vera, 2002) y la cantante de tangos argentina, de *Operación gónada* (Daniel F. Amselem, 2000); los personajes relacionados con entretenimiento popular, como los futbolistas argentinos, de *Fuera de carta* (Nacho G. Velilla, 2008) y de la coproducción con Argentina, Dinamarca y Portugal *Hotel Tivoli* (Antón Reixa, 2007), y el futbolista uruguayo, de la coproducción con Argentina y Uruguay *Paisito* (Ana Díez, 2009); los estudiantes argentinos, de *Más pena que gloria* (Víctor García León, 2001), de *Entre abril y Julio* (Aitor Gaizka, 2002) y de la coproducción con Argentina y Francia *No debes estar aquí* (Jacobo Rispa, 2002); los asociados con el mundo empresarial, como el argentino de *Piedras* (Ramón Salazar, 2002), la ejecutiva colombiana de una empresa de moda de la coproducción con Italia y Reino Unido *Oculto* (Antonio Hernández, 2005) y el cubano heredero de una fortuna familiar y coleccionista de arte, de *Malas temporadas* (Manuel Martín Cuenca, 2005, España).

Tampoco podemos concluir que sean inmigrantes económicos el personaje del caribeño asesinado y los testigos dominicanos del suceso, en la coproducción con Argentina *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 2000), el propietario de un bar, bazar y salón de tatuajes, procedente de Cuba, en *Tatawo* (Jordi Sole i Nicolas, 2000), el personaje cubano, en *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001), el periodista argentino, en *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), el peruano que frecuenta la terapia para hombres implicados en casos de violencia de género, en *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003), los funcionarios de la embajada cubana en España, en *Cuba Libre* (Raimundo García, 2005), el masajista y profesor de *spinning* argentino, en la producción con Italia *Reinas* (Manuel Gómez Pereira, 2005), el ciudadano de algún país andino, y que tiene su hija asesinada, en la coproducción con México *Las vidas de Celia* (Antonio Chavarrías, 2006), el personaje argentino, en la coproducción con Argentina *Tocar el cielo* (Marcos Carnevale, 2007), la novia argentina del futbolista, en *Hotel Tivoli* (Antón Reixa, 2007), el abogado drogadicto y maltratador argentino, en *El diario de una ninfómana* (Christian Molina, 2008), el “casi” biólogo y su pareja, ambos argentinos, en *Pájaros muertos* (Guillermo y Jorge Sempere, 2008) y los vecinos procedentes de Argentina y Colombia, en *Rec y Rec 2* (Jaume Balagueró, 2007-2009).

Autores como Santaolalla, Elena y Monterde, a través de diferentes presupuestos teóricos, detectan que, a partir de la década de los noventa, la producción cinematográfica de ficción española pasa a plasmar imágenes de inmigrantes

económicos en el territorio nacional de forma prioritaria, debido al aumento de las cifras migratorias y del impacto social generado por este fenómeno. De este modo, entreveremos ciertos cambios de estrategias en la representación del latinoamericano en España.

Santaolalla afirma que, a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, los discursos que manifiestan la etnicidad hispanoamericana pasan a ser más frecuentes en el panorama fílmico español, notando una reavivación de las conexiones culturales y de los vínculos económicos existentes entre la ex metrópoli y la ex colonia. Según la autora, ese incremento de imágenes estaría relacionado con la reavivación discursiva de la memoria colonial en la década de los noventa, debido a la conmemoración del quinto centenario de la colonización española de América en 1992 y de la conmemoración del quinto centenario por las pérdidas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1998, y también al crecimiento económico y a la entrada de España en la Unión Europea en 1986, que convirtió España en un país receptor de inmigrantes.

Santaolalla llama nuestra atención al dato de que, en ese período, España recibió pocos inmigrantes, comparado con las altas tasas de inmigración de otros países de Europa, como Francia, Inglaterra o Alemania, lo que a la vez produjo “(...) un fuerte impacto en las estructuras sociales y económicas, así como en el imaginario colectivo nacional.”¹²⁴ La autora cita al sociólogo Enrique Santamaría, quien alerta que la inmigración pasó a ser percibida como una manifestación socialmente visible, principalmente como consecuencia de las modificaciones y restricciones jurídicas, con la aprobación de la primera ley orgánica para la regularización de los derechos de los extranjeros en España, en 1985, y del papel de los medios de comunicación como propagadores de estereotipos negativos asociados a la figura del inmigrante. De esa manera, se configura socialmente tanto la figura del extranjero indocumentado, intruso e inadaptado, como la figura del sujeto europeo comunitario, autóctono y occidental.¹²⁵

Elena también percibe la entrada de España en la Unión Europea como un punto de referencia importante en la historia de la inmigración en el país, afirmando que hasta la mitad de la década de los ochenta no se veía un discurso sobre la inmigración en el cine. Hasta los años ochenta, el país se había construido étnicamente homogéneo, pues no existía la idea de una sociedad pluricultural, todavía no había grandes flujos

¹²⁴ Isabel Santaolalla, *op. cit.*, p.20.

¹²⁵ Enrique Santamaría *apud* Isabel Santaolalla, en: *op. cit.*, p.21.

migratorios económicos, y la inmigración política, que empezó en la década de los setenta, no había dejado impactos importantes en la sociedad española. A través de la interpretación de un corpus fílmico que emana claves para la comprensión de ese fenómeno socio-cultural, pues expresa las actitudes y preocupaciones de una época, reivindica la importancia de cartografiar las representaciones de la inmigración latinoamericana en España:

Todos los especialistas subrayan, en efecto, cómo solo a partir de los ochenta, coincidiendo grosso modo con la entrada formal de nuestro país en la Unión Europea (1986), se invertirá dicha tendencia y España pasa a recibir un intenso y continuado flujo de inmigrantes, legales o ilegales, que son básicamente magrebíes, subsaharianos y latinoamericanos en un primer momento, pero también ciudadanos de Europa del Este en una segunda etapa a lo largo de la década de los noventa. (...) El cine habría venido sin duda a reflejar este fenómeno, erigiéndose en uno de los mejores y más poderosos indicadores de las cambiantes preocupaciones y actitudes al respecto: por el momento, sin embargo, tan sólo autores extranjeros, o bien españoles que trabajan en instituciones de países con mayor tradición en el estudio de esta problemática, parecen haber prestado a este corpus fílmico la atención que merece.¹²⁶

El historiador Emmanuel Vincenot¹²⁷ se refiere al panorama cinematográfico español de los años noventa, como un período caracterizado por la apertura al exterior, tanto en relación a la internacionalización de la economía, en que percibe un incremento de las coproducciones cinematográficas y de las distribuciones de películas españolas al extranjero, como en relación al interés dado a las localizaciones de películas nacionales en el exterior y a la introducción de personajes extranjeros. El autor constata que una serie de producciones nacionales de esa época, como *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), *El sudor de los ruseñores* (Juan Manuel Cotel, 1998), *Saïd* (Llorenç Soler, 1999), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Cosas que dejé en la Habana*, la coproducción con Suiza *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995) y *Flores de otro mundo*, se acercaron al tema de la inmigración económica a través de un enfoque realista, con el empeño de denunciar la dificultad que tenían los inmigrantes, muchos de ellos indocumentados, en integrarse en una sociedad xenófoba e intolerante con el otro.

¹²⁶ Alberto Elena, "Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005", *op. cit.*, p.108.

¹²⁷ Véase, en este sentido: Emmanuel Vincenot, "Alou, Mihaï, Said et les autres: les immigrés dans le cinéma espagnol des années 90", en: *Penser le cinéma espagnol*, Lyon, GRIMH/GRIMIA, 2002, p. 88.

Sobre el tema de los inmigrantes económicos procedentes de algunos países de Europa oriental, Magreb, África Subsahariana y Asia, como Rusia, Rumania, Marruecos, Mauritania, Senegal, Gambia, China e India, Santaolalla, Elena y Monterde citan otras películas que se destacan en la filmografía española entre 1988 y 2006: *Amanece, que no es poco* (José Luís Cuerda, 1988), *El vuelo de la paloma* (José García Sánchez, 1989), *Un submarino bajo el mantel* (Ignasi P. Ferré, 1991), *Hay que zurrar a los pobres* (Santiago San Miguel, 1991), *Makinavaja, el último choriso* (Carlos Suárez, 1992), *La búsqueda de la felicidad* (Albert Abril, 1993), *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995), *Menos que cero* (Ernesto Tellería, 1996), *Taxi* (Carlos Saura, 1996), *Menos que cero* (Ernesto Tellería, 1996), *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996), la coproducción con Francia *La fuente amarilla* (Miguel Santesmases, 1999), *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000), *Leo* (José Luís Borau, 2000), *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001) y *Poniente (un relato universal sobre el amor)* (Chus Gutiérrez, 2002), *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *El próximo oriente* (Fernando Colomo, 2006), *Raval, Raval...* (Antoni Verdaguer, 2006) y *El triunfo* (Mireia Ross, 2006).

Tanto Vincenot como Elena consideran la película *Las Cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), que narra la historia de un senegalés que intenta establecerse en España, como una referencia fundamental en la historia de las representaciones de la inmigración en el cine nacional, ya que tuvo un gran impacto en el medio del cine e influyó a muchos directores, guionistas y productores que trabajaron con esa misma temática social. Elena afirma:

(...) En efecto, el film de Armendáriz “define un marco en el que se inscribirán las producciones subsiguientes que abordan el fenómeno de la inmigración, y en particular de la inmigración ilegal”, desde una perspectiva de crítica social que introducen el seno de la cinematografía –y la sociedad española– una invitación a la reflexión habitualmente ausente hasta esa fecha. Imitada con mayor o menor acierto por otros films, tanto en planteamientos como en la propia estructura (Said sería un caso paradigmático de influencia asumida sin complejos), *Las cartas de Alou* sintetizaría así las características esenciales que Emmanuel Vincenot ha reconocido en este ciclo de films sobre la inmigración en la España de los noventa: la denuncia del racismo, explícito o subyacente, se desdobra en un discurso habitualmente favorable a los inmigrantes, confrontando sus legítimas ansias de integración con las severas dificultades derivadas de su condición de ilegales, experiencia que se revela finalmente abocada al fracaso, incluso –cuando procede– en el plano estrictamente personal y sentimental.¹²⁸

¹²⁸ Alberto Elena, “Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”, *op. cit.*, p.109.

Monterde analiza la representación cinematográfica de la inmigración magrebí, subsahariana, turca, indostánica, antillana, latinoamericana, china e indochina, hacia Europa, discurriendo sobre las principales características del cine migratorio, cine que se acerca a otras tipologías fílmicas, como al “cine militante”, al policíaco, al musical, a la comedia y sobre todo al melodrama. El autor realiza una revisión detallada de estos flujos, considerando su evolución histórica y su tratamiento cinematográfico, y un desglose temático, en que privilegia la descripción de una variedad de fenómenos, tales como:

(...) Aspectos como la condiciones de origen del inmigrante, las penalidades del viaje, las dificultades de la llegada y el asentamiento urbano (pues el cine migratorio es decididamente urbano), la vida en clandestinidad de los “sin papeles”, el peligro siempre acechante de la deportación, los problemas culturales y religiosos que inciden sobre la integración del inmigrante, las relaciones sentimentales y sexuales interraciales, el peso de las estructuras familiares, las consecuencias específicas del hecho migratorio sobre mujeres y jóvenes, la presencia perenne del racismo y la intolerancia, los problemas propios de la segunda generación inmigrante, las relaciones entre inmigración y delincuencia o el retorno –temporal o definitivo– al lugar de origen.¹²⁹

Cabe añadir que el autor también cita algunos largometrajes nacionales de ficción que se centraron en la emigración española transoceánica hacia América Latina, como *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán-Gómez, 1989); las coproducciones con Argentina *Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando* (Jaime Chávarri, 1997) y *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002); la coproducción con Francia y Argentina *Frontera sur* (Gerardo Herrero, 1998), que tratan de los españoles que fueron a Argentina, *Habanera* (José María Elorrieta, 1959); *El emigrante* (Sebastián Almeida, 1959); las coproducciones con Cuba *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1988) y *Hormigas en la boca* (Mariano Barroso, 2005), sobre la emigración española en Cuba; *Pasaje a Venezuela* (Rafael J. Salvia, 1956), sobre los españoles que se fueron a ese país; y la coproducción con Méjico y Portugal *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein, 2002), sobre Méjico como lugar de destino.¹³⁰

Constatamos que muchas de las películas que reflejaron las migraciones latinoamericanas en España, producidas a partir de mediados del siglo XX, representaron la discriminación racial, el encuentro entre dos culturas, los obstáculos para integrarse en el país receptor, la explotación laboral, las dificultades para

¹²⁹ José Enrique Monterde, *op.cit.*, pp.16-17.

¹³⁰ Véase, en este sentido: José Enrique Monterde, *op.cit.*, p. 27.

instalarse, el desarraigo familiar, el retorno a sus países de origen, etc., y sirvieron de referencia a los productores y cineastas más recientes que trataron del fenómeno de las migraciones desde el sur, hacia Europa.

Al investigar sobre el cine obrerista y militante, el historiador del cine José Luis Sánchez Noriega identifica la emigración como una de las temáticas presentes en el panorama cinematográfico de conflictos sociales, a partir de la década de los ochenta. Según este autor, el cine de inmigración pasa a denunciar la pobreza, la discriminación racial, la marginación, la explotación laboral, el desarraigo, los conflictos de integración, la soledad personal y las carencias afectivas que experimentan las minorías étnicas, provenientes del tercer mundo, en las sociedades en proceso de evolución multicultural.

(...) Uno de los temas más tradicionales y de más diverso desarrollo en el ciclo de cine social y obrerista es el de la emigración, que en los últimos años suele aparecer concretado en conflictos derivados de las diferencias étnicas y culturales entre los países de origen (africanos, latinoamericanos y asiáticos) y de inmigración (fundamentalmente Europa y los Estados Unidos). Se dan por supuestas las causas económicas de la emigración para insistir en el racismo y el contraste cultural que experimentan los inmigrantes, frecuentemente, sometidos a vejaciones y abusos que van más allá de su empleo como mano de obra barata. (...) ¹³¹

Tanto Santaolalla como Elena y Monterde, además de mencionar los largometrajes de ficción españoles emblemáticos *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999) y *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), citan una galería de películas amplia y variada que refleja el discurso del inmigrante económico latinoamericano en España. Santaolalla añade al corpus fílmico que aborda esa temática *Los hijos del viento* (Fernando Merinero, 1995), *Demasiado caliente para ti* (Javier Elorrieta, 1996), *La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996), la coproducción con Cuba *Sabor latino* (Pedro Carvajal, 1997), *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999) y *Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez, 2000). Elena, a parte de los mencionados por Santaolalla, cita *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982), *Una chica entre un millón* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1993), la coproducción con Argentina *Un asunto privado* (Imanol Arias, 1995), *Almejas y mejillones* (Marcos Carnevale, 2000), *Todo menos la chica* (Jesús Delgado,

¹³¹ José Luis Sánchez Noriega, "Tematizaciones y tratamientos en las representaciones fílmicas de los conflictos sociales", en: Gloria Camarero (Ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Madrid, Akal, 2002, p. 85.

2001), *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001), *La novia de Lázaro* (Fernando Merinero, 2002), *Agua con sal (Debajo de las piedras)* (Pedro Pérez Rosado, 2005) y *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005). Monterde añade a esa filmografía, la coproducción con Uruguay, Bélgica y Cuba *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001), *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002), *Peor imposible ¿Qué puede fallar?* (David Blanco y José Semprún, 2002), la coproducción con Argentina *Como mariposas en la luz* (Diego Yaker, 2005), *Sinfonía de ilegales* (José Luis de Damas, 2005), y la coproducción con Argentina *Abrígate* (Ramón Costafreda, 2007).

En una delimitación temporal que enfoca películas nacionales, que fueron producidas desde 1996 hasta 2008, y que cuentan con una inversión de capital mayoritariamente español, también encontramos otras obras en que personajes inmigrantes económicos latinoamericanos son protagonistas o personajes de reparto, como *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997), *Pídele cuentas al rey* (José Antonio Quirós, 1999), *Me da igual* (David Gordon, 2000), *Solo mía* (Javier Balaguer, 2001), *Piedras* (Ramón Salazar, 2002), *La flaqueza del bolchevique* (Manuel Martín Cuenca, 2003), *Tiempo de tormenta* (Pedro Olea, 2003), *El regalo de Silvia* (Dionisio Pérez, 2003), *El 7º día* (Carlos Saura, 2004), *XXL* (Julio Sánchez Valdés, 2004), *Cosas que hace que la vida valga la pena* (Manuel Gómez Pereira, 2004), *Segundo asalto* (Daniel Cebrián, 2005), *La noche del hermano* (Santiago García de Leániz, 2005), *Reinas* (Manuel Gómez Pereira, 2005), *Malas temporadas* (Manuel Martín Cuenca, 2005), *Tapas* (Juan Cruz y José Corbacho, 2005), *El próximo oriente* (Fernando Colomo, 2006), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), *Locos por el sexo* (Javier Rebollo, 2006), *La distancia* (Iñaki Dorronsoro, 2006), *La torre de Suso* (Tomás Fernández, 2007), *Mataharis* (Icíar Bollaín, 2007), *Pudor* (David Ulloa y Tristán Ulloa, 2007), *7 Mesas (de billar francés)* (Gracia Quejereta, 2007), *Atasco en la nacional* (Josetxo San mateo, 2007), *El norte (entre el infinito y la nada)* (Lino Varela, 2007), *Cobardes* (José Corbacho y Juan Cruz, 2008), *Pájaros Muertos* (Guillermo Sempere y Jorge Sempere, 2008), *Ander* (Roberto Castón, 2009), *Mentiras y gordas* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2009), *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010), *Amigos...* (Marcos Cabotá y Borja Manso, 2011).

Podemos afirmar que la “revisitación” de una serie de temas relacionados con América Latina fue utilizada como estrategia de representación cinematográfica de los ciudadanos latinoamericanos, entre las primeras décadas del siglo XX y la primera década del siglo XXI. En esta filmografía hallamos personajes asociados con el descubrimiento y la colonización de América, con el universo de los indianos e hijos de indianos, con el sector del entretenimiento popular (toreros y futbolistas), con el mundo

del espectáculo (músicos, cantantes, cabareteras, coristas, etc.), con la delincuencia y el vagabundaje, con las historias familiares, con las historias fraternales con españoles, con las revisiones históricas, con el área empresarial, con las historias de herederos, con la vida estudiantil, y con algunos géneros concretos, como las comedias, los musicales y las películas de acción o espionaje. Algunas de esas imágenes fueron vehiculadas de modo recurrente, favoreciendo la formación de lugares comunes e estigmatizaciones. No obstante, vemos que ese paradigma apenas se caracteriza por la limitación y repetición “imagética”, puesto que otros discursos cinematográficos, como el tema del exilio político, a partir de finales de la década de los sesenta, y el de la inmigración económica, más evidentemente a partir de la década de los noventa, y otros discursos puntuales enriquecieron el panorama del latinoamericano en el cine nacional. Por lo tanto, concluimos que este medio enfocó otros fenómenos y emanó otras representaciones, dialogando con la variedad de contextos socio-políticos que caracterizaron la España del último siglo y principios del siglo XXI.

IV. Breve apunte sobre el contexto político y socio-económico español del cambio de milenio

Antes de acercarnos a nuestro corpus fílmico, es importante que nos aproximemos a los antecedentes de la inmigración extranjera en España, con objeto de conocer algunas de las causas políticas y socio-económicas en el territorio nacional.

Actis¹³² contextualiza históricamente tres etapas que caracterizaron la evolución de la oleada migratoria en España. La primera abarcaría la década de los sesenta y de los setenta, período franquista caracterizado por el desarrollo económico, urbano e industrial, gracias a la apertura al mercado extranjero, a la inversión de capital internacional y a la aplicación de nueva tecnología punta. En este período pre-democrático hubo un importante crecimiento numérico de extranjeros residentes. No obstante, fueron muy poco frecuentes las oleadas migratorias económicas, ya que la mayor parte de este flujo era constituido por los exiliados políticos procedentes de Argentina, y en menor medida de Uruguay, Chile y Cuba, y principalmente por los rentistas y jubilados de Europa occidental, que se asentaban en las provincias más turísticas del país.

(...) Digamos que en los años sesenta-setenta, no existía el concepto inmigrante; existía el concepto extranjero. Y eso significaba progreso, desarrollo, divisas, turistas, suecas, bikinis en la playa, etcétera. Era un concepto cargado positivamente y además aumentaba el complejo hispano de ver cuándo Europa dejaba de acabarse en los Pirineos y podíamos ser como los de arriba.¹³³

El siguiente período, se enmarcaría en la década entre los ochenta y mediados de los noventa, cuando hubo un crecimiento anual de 12% de los residentes extranjeros.¹³⁴ Esas poblaciones, provenientes mayoritariamente del Magreb, en general de Marruecos, África subsahariana –sobre todo de Guinea Ecuatorial, Senegal y Gambia, América Latina, y luego del Este Europeo y Filipinas– inmigraron a España motivadas por el aumento de las oportunidades de trabajado generadas por el crecimiento económico de las décadas anteriores, y por las posibilidades de entrar en el mercado

¹³² Walter Actis, “Las políticas migratorias y su impacto en las formas de inserción de la población inmigrante en España”, en: *Migraciones: claves del intercambio entre Argentina y España*, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina, 2005, pp.135-156.

¹³³ *Ibíd.*, p.137.

¹³⁴ Véase, en este sentido: Walter Actis, *op. cit.*, p.138.

laboral de Europa. El 1 de enero de 1986 entró en vigor el Acta Única Europea, un acuerdo que España hubo de firmar para adherir a un mercado interior único y pasar a formar parte de la Comunidad Europea.

Los historiadores José L. García Delgado, Juan P. Fusi, y José M. Sánchez Ron analizan el impacto del Acta Única Europea, aprobada en 1986, y del Tratado de Maastricht, firmado en 1992 y que entró en vigor en 1993 en los estados miembros de la comunidad. Los autores mencionan algunas de las consecuencias generadas por el establecimiento del mercado único y de la creación de la Unión Europea como unidad política: la eliminación de las fronteras y aduanas que controlaban la circulación de personas y mercancías; la liberalización de la prestación de muchos servicios y ocupaciones laborales; la alianza económica y monetaria; la unión de la política social; la construcción de la ciudadanía europea; la política exterior y de seguridad común; y la cooperación judicial y policial en áreas como “derecho civil y penal, lucha contra el crimen, políticas de inmigración y asilo, y circulación de personas”¹³⁵:

(...) Delors puso en marcha desde 1985 el mercado único, que entró en vigor el 1 de enero de 1993, por el que se suprimieron los controles fronterizos y aduaneros entre los estados miembros para mercancías y personas, se liberalizó la prestación de numerosos servicios y el ejercicio de numerosas profesiones y se reforzó la colaboración policial en distintas materias delictivas. Delors impulsó además decisivamente la unión económica y monetaria y la política social de la Comunidad, con la aprobación en 1989 de una Carta de Derechos Sociales, procedió a revisar en profundidad los tratados fundacionales integrándolos en el Acta Única Europea aprobada en Luxemburgo el 12 y 13 de febrero de 1986 y diseñó la nueva arquitectura política europea, plasmada en el tratado fundacional de la que en adelante se llamaría Unión Europea, firmado en Maastricht el 7 de febrero de 1992 y en vigor desde el 1 de noviembre de 1993.¹³⁶

En esta segunda etapa se implantó un nuevo reglamento jurídico en materia de inmigración bajo el gobierno de Felipe González, del Partido Socialista Obrero Español, en la estela del proceso de ingreso de España en la Unión Europea: la Ley orgánica 7 de regularización de inmigrantes, del 1 de julio de 1985. De acuerdo con los investigadores sociales Walter Actis, Miguel Ángel de Prada y Carlos Pereda, que formaron el colectivo IOÉ, al abordar el tema de las características de la inmigración extranjera y sus consecuencias para la configuración de la sociedad española, la promulgación de esta primera ley, que regulaba la entrada de inmigrantes extranjeros

¹³⁵ Josep Fontana, Ramón Villares (Dir.), *Historia de España. España y Europa*, vol. 11, Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2008, p.158.

¹³⁶ *Ibíd.*, pp. 157-158.

en el país, fue uno de los requisitos para que España formulara su ingreso como miembro de pleno derecho de la Unión Europea.¹³⁷

Actis afirma que esta ley fue construida con las mismas normas de cohesión policial establecidas por los países del norte de Europa, con el objetivo de incrementar los obstáculos a las poblaciones inmigrantes y criminalizar a los extranjeros que ya residían en el país y no contaban con la regularización requerida. El autor llama la atención al hecho de que estos países europeos tenían un contexto migratorio distinto al de España, pues tenían altas tasas migratorias y se veían afectados por la llamada primera crisis del petróleo, y de acuerdo con las cifras oficiales, en 1985, había algo menos de 250.000 extranjeros registrados en el país, la mayor parte de los cuales, cerca de un 59%, procedía de los países miembros de la Comunidad Europea.¹³⁸

(...) En ese momento estaba el PSOE en el gobierno, el ministro del Interior era Barrionuevo que además de ocuparse de los GAL también se ocupaba de esto y, aunque lo digo con chascarrillo, era un momento de política policial y la ley de extranjería se hizo con un criterio de control y de que los inmigrantes pueden ser un problema, un peligro (criterios que, vistos desde ciertos colectivos sociales, dieron lugar a la consigna “la ley de extranjería es una porquería”). ¿De dónde le surgió esta idea al gobierno del PSOE? No tenían ni remota idea del tema, nadie sabía nada sobre inmigración extranjera en España, incluso nosotros, que recién estábamos comenzando a estudiarlo, pero había que hacer una ley para entrar en la Unión Europea. Y ¿con que criterios lo hizo? Con los que se marcaba desde el Norte, que tenían una situación migratoria totalmente diferente. Habían estado trayendo grandes cantidades de gente en la posguerra, llegó la crisis de mediados de los setenta y dijeron “esto hay que pararlo, hay que controlar y si ahora los españoles van a entrar en la Unión Europea, que controlen. (...)”¹³⁹

Como hemos visto antes, Enrique Santamaría cita cómo este cambio jurídico restrictivo impactó la visibilidad social de los inmigrantes económicos irregulares, que pasaron a ser representados como “ilegales”, “extracomunitarios”, contraponiéndose a la imagen del europeo y fomentando en cierta manera la marginación, el racismo, la vulnerabilidad y la falta de estabilidad social de este colectivo.

Los migrantes procedentes de los países periféricos que se instalan en el Estado español devienen, a mediados de los años 80-y ello a pesar de tratarse de un fenómeno unos quince años anterior-, socialmente visibles. En la producción de esa visibilidad juega un importante papel, entre otros factores, como señala Danielle

¹³⁷ Véase, en este sentido: Colectivo Ioé, “Inmigrantes extranjeros en España: ¿Reconfigurando la sociedad?, en: *Panorama Social*, nº 1, junio 2005, p.1.

¹³⁸ *Ídem*.

¹³⁹ Walter Actis, *op. cit.*, p.145.

Provencal, el cambio de regularización jurídica que, concretizándose en la tristemente conocida Ley de extranjería, supone el paso de una regulación de carácter permisivo, e incluso alentador, de los movimientos migratorios a una regulación claramente restrictiva de los mismos. Este cambio en la regulación no sólo tiene como efecto la escisión de la colonia de extranjeros entre los denominados “legales” (mayoritariamente procedentes de los países europeos) y los categorizados a partir de entonces como “ilegales” (que proceden mayoritariamente de los países periféricos y que, además de no poder acceder a la documentación, están atrapados en una situación de absoluta precariedad y vulnerabilidad social en un estatuto de semiesclavitud), sino que, al estar inserto en el proceso de integración y homologación del Estado español a la CE, instituye socialmente la “inmigración”, y la instituye además como “extracomunitaria” por definición. Es decir, como el envés de esa otra figura que es la “libre circulación de personas”.¹⁴⁰

Olmos menciona el ambiente político de debate exasperado que han generado estas leyes migratorias en España, llamando la atención a la existencia de los intereses partidistas y a la ausencia de propuestas relacionadas con las ayudas al codesarrollo y al combate contra la desigualdad entre el norte y el sur, regulación y control de flujos, integración social de los extranjeros en el país de acogida, etc.¹⁴¹

Entre 1991 y 1996, bajo el mandato del Partido Socialista Obrero Español, se hicieron los denominados “planes de integración social”, que tuvieron el papel de fomentar la creación del Foro Social de la Inmigración y recaudar fondos y subvenciones para proyectos de integración social. Entre los años de 1991 y de 1992 se aprobó el primer proceso extraordinario de regularización de extranjeros.¹⁴²

La tercera etapa, delimitación temporal en que se ubica nuestro corpus fílmico, empezaría a partir de 1996, año en que el crecimiento anual de los residentes extranjeros alcanzó un 21%, mostrando una importante alza de los flujos migratorios. Ese año había 600.000 residentes extranjeros en España, y en el año 2000 eran más que el doble.¹⁴³ En 1996, se aprobó el segundo proceso extraordinario de

¹⁴⁰ Enrique Santamaría, “(Re)presentación de una presencia. La “inmigración” en y a través de la prensa diaria”, en: *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, nº 12, 1993, p.66.

¹⁴¹ Checa Olmos, “España y sus inmigrados. Imágenes y estereotipos de la exclusión social”, en: Francisco Javier García Castaño, Carolina Muriel López (Coord.), *La inmigración en España: Contextos y alternativas. Actas del III Congreso sobre la inmigración en España (Ponencias)*, vol. 2, Granada, Laboratorio de estudios interculturales, 2002, p.431.

¹⁴² 600.000 extranjeros regularizaron sus situaciones en seis procesos extraordinarios entre 1991 y 2001, *El Mundo*, disponible en:

<<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/02/06/sociedad/1107690435.html>>. Acceso en 22 ene.

2015

¹⁴³ Véase, en este sentido: Walter Actis, *op. cit.*, p.138.

regularización de extranjeros, bajo el mandato del Partido Popular.¹⁴⁴ En 1999, se celebra el Consejo Europeo de Tampere en Finlandia, donde se diseña un marco legal europeo que rige la regularización de los inmigrantes que ya están en el territorio comunitario, y excluye y criminaliza a los que están en una situación irregular.¹⁴⁵ En 2000, bajo el gobierno del este partido, se aprobó la Ley Orgánica 4, del 11 de enero de 2000, conocida como la Ley de Extranjería.¹⁴⁶ A partir de finales de ese año, se inicia una etapa caracterizada por la restricción de las políticas migratorias, por la interrupción de las ayudas sociales y por el aumento del control de las fronteras. Aún así, el Ejecutivo desarrolló el tercer proceso extraordinario de regularización de residentes extranjeros, y otra medida extraordinaria que tuvo como objetivo beneficiar a los ciudadanos procedentes de Ecuador en la obtención del permiso para residir y trabajar en el territorio español. En 2001, se desarrolló bajo el mandato del Partido Popular el cuarto proceso extraordinario de regularización de inmigrantes, denominado “documentación por arraigo”, que favoreció a miles de ciudadanos. El 30 de diciembre de 2004, bajo el mandato del Partido Socialista Obrero Español, se aprobó otro proceso extraordinario de regularización de residentes extranjeros, en España, entre el 7 de febrero y el 7 de mayo de 2005.¹⁴⁷ Ese mismo año se celebró la Declaración de Salamanca. En 2006, vemos otras iniciativas que promueven el debate político en torno a la inmigración latinoamericana, como la Conferencia Iberoamericana sobre migraciones y desarrollo y el Compromiso homónimo de Montevideo.¹⁴⁸

Es importante subrayar que muchos autores coinciden que, a partir del año 2000, el país inicia una nueva tendencia en el panorama migratorio, generando un cambio en el panorama sociodemográfico, incrementando las cifras de poblaciones extranjeras, mayormente, provenientes de los países de América Latina, diversificando las

¹⁴⁴ 600.000 extranjeros regularizaron sus situaciones en seis procesos extraordinarios entre 1991 y 2001, *El Mundo*, disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/02/06/sociedad/1107690435.html>>. Acceso en 22 ene. 2015; Walter Actis, *op. cit.*, pp.146-147.

¹⁴⁵ Juan B. Vilar, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁶ Posteriormente esa ley fue modificada por las Leyes Orgánicas 8, del 22 de diciembre de 2000, por la 11, del 29 de septiembre de 2003, por la 14, del noviembre de 2003, bajo el mandato del Partido Popular, y por la 2, del 11 de diciembre de 2009, bajo el mandato del Partido Socialista Obrero Español. (Véase, en este sentido: Walter Actis, *op. cit.*, pp.146-147)

¹⁴⁷ Especial Inmigrantes, *El Mundo*, disponible en: <<http://www.elmundo.es/especiales/2005/02/sociedad/inmigracion/regularizacion.html>>. Acceso en 22 ene. 2015; 600.000 extranjeros regularizaron sus situaciones en seis procesos extraordinarios entre 1991 y 2001, *El mundo*, disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/02/06/sociedad/1107690435.html>>. Acceso en 22 ene. 2015; Walter Actis, *op. cit.*, pp.146-147).

¹⁴⁸ Anna Ayuso, Gemma Pinyol, “Introducción”, en: Anna Ayuso, Gemma Pinyol (Coord.), *Inmigración latinoamericana en España. El estado de la investigación*, Fundación CIDOB, Barcelona, 2010, p. 16.

nacionalidades, estableciendo un nuevo reparto territorial y ofreciendo nuevas ofertas laborales. De acuerdo con Pérez,

(...) desde el año 2000 se abre una nueva etapa para la inmigración en España, caracterizada por el crecimiento y la diversificación en los orígenes nacionales de la misma, así como por la ampliación de los nichos laborales que se abren a la comunidad inmigrante: nuevas ramas y ocupaciones, una demanda para puestos de alta calificación y desconcentración geográfica de dicha demanda (Cachón, 2003). España se consolida como destino de la inmigración, las redes de inmigrantes se fortalecen, la reagrupación familiar se acentúa y toman visos de realidad los deseos de permanencia en el país.¹⁴⁹

Entre 1996 y 1999, el flujo de ciudadanos latinoamericanos fue constante, representando aproximadamente un 18% de la totalidad de residentes extranjeros. Sin embargo, a partir del año 2000 hubo un fuerte incremento de estos ciudadanos, principalmente, de ecuatorianos y colombianos, haciendo que esta corriente predominara sobre los demás flujos migratorios que no pertenecían a los demás países de la Unión Europea.¹⁵⁰

García, Jiménez y Redondo concluyen que, a partir del último cuarto del siglo XX, y especialmente, en el primer decenio del siglo XXI, hubo una importante intensificación de la inmigración latinoamericana en España, destacando que según los datos del padrón Municipal del Instituto Nacional de Estadística, en 2008, 2.298.787 de los nacidos fuera de España, esto es, un 38,03%, procedían de algún país de Latinoamérica.¹⁵¹

El inicio del siglo XXI marcó un antes y un después en la recepción de inmigración latinoamericana en España. Mientras que en 1996, los nacionales de toda América Latina eran poco más de 100.000, y los inmigrantes en España no llegaban a ser más de 500.000, en 2001 eran casi 300.000, y en 2005 ya sobrepasaban el millón de personas. En este proceso, hay dos cambios fundamentales. Por un lado, el incremento de la inmigración latinoamericana cambia el semblante de la inmigración en España; hasta 2001, la inmigración africana en general, y la marroquí en particular, era el gran colectivo extranjero en España. A partir de este año, el colectivo latinoamericano, superó al africano. En 2005, superó al colectivo europeo y se convirtió ya sin ninguna duda en el origen principal de la inmigración extranjera en España. (...) ¹⁵²

Izquierdo, López, Martínez y Golías concluyen que el fenómeno de la “latinoamericanización” de la inmigración en España, a partir de los primeros años del

¹⁴⁹ Antía Pérez Caramés, *op. cit.*, p. 261.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp.265-266.

¹⁵¹ Véase, en este sentido: Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p.56; p.68.

¹⁵² Anna Ayuso, Gemma Pinyol, *op. cit.*, pp.13-14.

siglo XXI, fue consecuencia, principalmente, de las decisiones en materia de políticas migratorias, demostrando que el ámbito jurídico influenció la evolución del stock de inmigrantes, y reveló un favoritismo y una mayor fomentación de la inmigración latinoamericana, frente a otras poblaciones. Como ejemplo de leyes que tuvieron un impacto relevante en el aumento de la demografía latinoamericana citan: el proceso de regularización de inmigrantes del año 2000 y el proceso de regularización, conocido como “documentación por arraigo” del año 2001, y también la aplicación de los convenios bilaterales con Ecuador, Colombia y la República Dominicana, del mismo año.

De acuerdo con Izquierdo, López y Martínez, habría una mayor inclinación afectiva y amistosa de la población española hacia la inmigración latinoamericana frente a otros colectivos no europeos, como reflejaron algunas encuestas. Los autores interpretan que esta receptividad influenció las leyes de inmigración. En esta acepción lo político no es comprendido exclusivamente como las leyes y los vínculos históricos, sino como el conjunto de deseos, intereses y actitudes de las clases populares y de los grupos empresariales.¹⁵³

García, Jiménez y Redondo reflexionan sobre cómo los lazos históricos, los vínculos sociales y las decisiones políticas favorecieron la intensificación de la inmigración económica latinoamericana en España, a través de la firma de los convenios bilaterales y de doble nacionalidad, de la adquisición de la nacionalidad española, y de la obtención del permiso de residencia y trabajo:

El incremento y el peso de la inmigración latinoamericana tiene relación con los lazos históricos y sociales que fue forjando la emigración española a lo largo del pasado siglo, tanto la de índole económica como la política, sin remontarnos a etapas anteriores. Pero también con decisiones políticas que van desde la firma de convenios bilaterales para regular los flujos migratorios con diversos países latinoamericanos, como Colombia, Ecuador, República Dominicana; a las favorables condiciones para la obtención de la nacionalidad española para hijos y nietos de españoles; a las mayores facilidades para la obtención y renovación del permiso de residencia y el acceso a la nacionalidad tras solo dos años de residencia legal, sin olvidar los convenios de doble nacionalidad firmados desde 1958 con la mayor parte de los países latinoamericanos.¹⁵⁴

¹⁵³ Véase, en este sentido: Antonio Izquierdo Escribano, Diego López de Lera, Raquel Martínez, *op. cit.*, p. 237, pp. 244-246.

¹⁵⁴ Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p.56.

Tampoco podemos despreciar el efecto que la coyuntura socio-económica ejerce en estas tasas migratorias, ya que son uno de los factores de atracción al país de acogida. Al reflexionar sobre el panorama económico de España, entre 1996 y 2008, marcado por dos mandatos del PP, y por una legislatura del PSOE, los historiadores Rodríguez Jiménez y Núñez de Prado Clavell destacan la fundamentación ideológica neoliberal occidental que caracterizó los gobiernos de José María Aznar, del PP, que gobernó entre 1996 y 2000, y luego entre 2000 y 2004, que incentivó la liberación de los bienes y servicios, y las privatizaciones, y el estallido de la crisis económica en el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, del PSOE, que gobernó entre 2004 y 2008.¹⁵⁵

Sobre el contexto económico de la primera legislatura del PP, esos autores citan el crecimiento económico; el control del gasto público; la disminución de la inflación; la acomodación de los tipos de interés a los estándares exigidos; la baja reducción de la deuda pública; el aumento de los afiliados a la seguridad social y el aumento de su superávit; el alza de las pensiones; la reducción del IRPF y la disminución de las tasas de desempleo. Por otro lado, sobre el panorama de la segunda legislatura del PP, mencionan la incorporación de la moneda única europea; el alza de la economía; el crecimiento de los gastos familiares; el aumento de la inflación; el alza de los precios como consecuencia del Euro; las cifras positivas de la Seguridad Social; la reducción de la deuda pública; el incremento del precio de la vivienda y de la especulación inmobiliaria, como resultado de la ley del suelo; la disminución de las tasas de paro y un notable aumento de la precariedad laboral, pues la mayoría del empleo creado era caracterizado por la imposición de la flexibilidad laboral, por la eventualidad, por los bajos sueldos, etc. Sobre el período legislado por el PSOE, aluden al crecimiento de las tasas de paro; a la reducción de los gastos familiares; al superávit de las cuentas públicas; al aumento de los desahucios, al disparo de la crisis económica, a la disminución del IRPF para los asalariados, pensionistas y trabajadores autónomos, y a la disminución del PIB a partir del primer semestre de 2007 y del primer trimestre de 2008.¹⁵⁶

¹⁵⁵ “En 1994 y 1999, ganó en cambio el PP, el nuevo partido de la derecha española que desde 1989 dirigía José maría Aznar, con 7,4 millones de votos y 28 eurodiputados en 1994 y 8,4 millones de votos y 27 eurodiputados en 1999, por delante en ambas ocasiones del PSOE que logró 5,7 millones de votos y 22 eurodiputados en 1994 y 7,4 millones de votos y 24 eurodiputados en 1999. En 2004, ganó de nuevo, el PSOE: 6.621.570 votos y 25 eurodiputados; PP, 6.315.294 votos y 23 eurodiputados” (Josep Fontana, Ramón Villares (Dir.), *op. cit.*, p.163).

¹⁵⁶ José Luis Rodríguez Jiménez, Sara Núñez de Prado Clavell, *Historia de la España actual*, Madrid, Editorial Universitas, 2013, pp.460-464; p.473; p. 532.

A pesar de citar el desempleo, la precariedad laboral y la desigualdad social, como los tres fenómenos heredados de la dictadura, que ninguno de los gobiernos de transición pudieron erradicar antes del siglo XXI, el historiador David Ruíz también señala el próspero contexto económico español, desde la mitad de los noventa, hasta el año 2000; la reducción de los impuestos y de la inflación; la disminución de las tasas de desempleo¹⁵⁷; y el aumento de los afiliados en la Seguridad Social¹⁵⁸, cifras que también englobarían a los inmigrantes comunitarios y extracomunitarios, procedentes, sobre todo, de los continentes africano y latinoamericano.

Según Ruíz, estos factores estarían conjugados al panorama político y al contexto de bonanza socio-económica de la época, ya que España pudo “(...) sintonizar en la práctica con el modelo neoliberal-capitalista en boga en las democracias tras la caída del muro de Berlín. (...)”¹⁵⁹, además de cumplir con los criterios de convergencia del Tratado de Maastricht, que permitió que el país se integrara en el grupo de los once países de la Unión Europea, a partir de 1998, y adoptara la moneda única, a partir de 2002.

Desde una perspectiva de análisis más profunda, García, Fusi y Sánchez resaltan que España creció sostenidamente por encima de la media de los otros países de Europa, en los años 1989, 1995 y 2002, incrementando sus tasas de empleo, expandiendo su economía, y transformando sus infraestructuras como consecuencia de los beneficios obtenidos al recibir fondos económicos estructurales de la Unión Europea para la agronomía, el desarrollo regional y la cohesión. Los autores explicitan detalladamente como esta gran inversión de capital europeo se relaciona estrechamente con la evolución del Producto Interno Bruto y con el aumento de las tasas de empleo.

Entre 1986 y 2006 Europa, iba a ser, además para España una formidable operación económica. España (38,4 millones de habitantes en 1986; 44,1 millones en 2006) recibió en esos veinte años, en fondos para la agricultura, el desarrollo regional y la cohesión, una cifra cercana a los 150.000 millones de euros, con un saldo neto en torno a los 90.000 millones de euros. Casi todos los cambios infraestructurales que el país experimentó en esos veinte años –autovías, trenes de alta velocidad, puestos, desaladoras,

¹⁵⁷ De acuerdo con el autor, al final de la primera legislatura del gobierno Aznar, la tasa de desempleo bajó del 23% al 15% (Véase, en este sentido: David Ruíz, *La España Democrática (1975-2000). Política y Sociedad*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, p.123).

¹⁵⁸ Para el autor, las afiliaciones a la Seguridad Social incrementaron de los 12,5 millones registrados en 1996, a los casi 15,6 millones en 2000, según los datos del Ministerio de Trabajo en la última de las fechas citadas. (*Ídem*).

¹⁵⁹ David Ruíz, *op. cit.*, p.120.

presas...—, se hicieron con fondos europeos. Cuatro de cada 10 kilómetros de los 6.000 kilómetros nuevos de autovías y 38 de cada 100 euros invertidos en España en ferrocarriles (trenes de alta velocidad Madrid-Sevilla, Madrid-Lleida, Madrid-Toledo) se hicieron con dinero procedente de Europa. El 90 por 100 de las inversiones recibidas entre 1986 y 2006, el 87 por 100 de los turistas, el 66 por 100 de las importaciones y el 74 por 100 de las exportaciones, provinieron de la Unión Europea. Entre 1986 y 1990 el PIB español creció a una media del 4,5 por 100 anual; la red de autopistas y autovías pasó de 1.970 kilómetros en 1985 a 5.438 kilómetros en 1992. El rigor con que España aplicó a partir de 1993 los criterios de convergencia para entrar en la unión monetaria (tipos de cambio, tasas de interés, inflación y déficit público) – hasta 1996 con Felipe González en el gobierno; desde 1996, con Aznar en el poder—, hizo que los ocho años del gobierno del PP y José María Aznar, 1996-2004, fueran el período de mayor crecimiento económico y creación de empleo de la historia española. El PIB creció en ese tiempo a una media del 3,4 por 100 anual (media europea, 2,1 por 100). La tasa anual de desempleo eran en 1985 del 17,7 por 100; en 2004, del 10,3 por 100. El nivel de la renta per cápita de España respecto a la media comunitaria era en 1986 de 69 por 100; en 2004, del 86 por 100.¹⁶⁰

Al contextualizar los procesos migratorios en España, entre mediados de la década de los noventa, y los primeros años del siglo XXI, el colectivo loé reflexiona sobre cómo el contexto demográfico, caracterizado por el descenso de las tasas de natalidad y el incremento del envejecimiento poblacional, el notable desarrollo económico y de los valores del Producto Interior Bruto, y el crecimiento de las ofertas laborales afectaron el aumento de las cifras migratorias. Los autores enfatizan que la mejora del paradigma socio-económico y del bienestar reflejó un período en que el país se acercaba al panorama de bonanza de los países más desarrollados de la Unión Europea.

(...) En síntesis, a mediados de los '90 la población española crecía por debajo del nivel de reemplazo generacional (establecido en 2,1 hijos por mujer), circunstancia que, unida a la prolongación de la esperanza de vida, produjo un continuo envejecimiento de la población (los mayores de 65 años eran el 13,8% en 1991 y el 17% en 2001).

En cambio, la situación económica durante el periodo comprendido entre 1995 y 2004 se caracterizó por un significativo crecimiento: en esta década el Producto Interior Bruto aumentó un 33% en términos reales, con un incremento anual medio de 3,3%. Este indicador, puramente “económico”, adquiere mayor significación si lo ponemos en relación con la población del país: el PIB per cápita experimentó un aumento mucho mayor (6,4% de incremento medio anual), debido a la débil dinámica demográfica. Este crecimiento, mayor que el experimentado por la media de la Unión Europea, facilitó un acortamiento del secular diferencial negativo que separa a España de los países europeos más prósperos. (...) Desde el punto de vista del empleo, durante el mismo periodo se produjo un notable incremento:

¹⁶⁰ Josep Fontana, Ramón Villares (Dir.), *op. cit.*, pp. 164-165.

las personas ocupadas pasaron de 12 a 15,9 millones, lo que supone un crecimiento del 49%.¹⁶¹

Desde una postura similar, podemos citar las reflexiones producidas por el economista Ramón Mahía Casado, quien destaca que el crecimiento económico acelerado, entre los años de 2001 y 2007, acompañado del aumento de las ofertas de trabajo generadas por la expansión de los sectores de la construcción y de los servicios, y el contexto demográfico de la época, caracterizado por el envejecimiento poblacional y la falta de mano de obra joven y adulta para suprimir esas nuevas demandas en un mercado laboral en expansión, son determinantes para comprender las causas del incremento veloz de las inmigraciones extranjeras, que convertiría el país en uno de los destinos migratorios más atractivos del panorama internacional.

En términos generales, la razón de la llegada de la inmigración a España estriba en la confluencia en el tiempo de dos factores de atracción muy poderosos: — Un factor económico, un vigoroso crecimiento económico apoyado en sectores intensivos en mano de obra. — Un factor demográfico, una evidente escasez de población en el tramo de edad potencialmente activa, consecuencia de un progresivo envejecimiento poblacional. Entre los años 2000 y 2007 el crecimiento medio anual del PIB real en España fue del orden del 3,5 por 100, una cifra sensiblemente mayor que el promedio del 2,2-2,4 por 100 registrado en la UE (2,2 por 100 para la UE-15 y 2,4 por 100 para la UE-25 ó UE-27). Sin embargo, la cuestión fundamental no fue «cuánto» se creció sino «cómo» se creció. Es bien conocido que esa bonanza se caracterizó por el papel predominante de sectores productivos cuyo desarrollo creaba una intensa demanda de mano de obra: construcción (especialmente residencial) y, sobre todo, servicios de escaso valor añadido. Ambos sectores lideraron el crecimiento económico en este período (...) La consecuencia más visible de este modelo de vigoroso crecimiento liderado por sectores poco productivos fue la extraordinaria generación de empleo: durante el período 2001-2008 se crearon 4.700.000 empleos netos. Así, aunque el mercado laboral español representa hoy en día menos del 10 por 100 del stock de trabajadores de la UE-27, fue, sin embargo, responsable de la creación de más del 31 por 100 de todo el empleo comunitario (UE-27) generado entre 2001 y 2007.¹⁶²

El historiador Juan B. Vilar afirma que en apenas tres décadas España pasa de ser país de emigrados, a ser país de inmigrantes, señalando como causas las disfunciones entre un acelerado desarrollo demográfico y un lento crecimiento económico en los países extracomunitarios de su entorno; y otros fenómenos ya mencionados, como la incorporación del país en la Unión Europea en la década de los

¹⁶¹ Colectivo Ioé, "Inmigrantes extranjeros en España: ¿Reconfigurando la sociedad?, en: *Panorama Social*, nº 1, junio 2005, pp.2-3.

¹⁶² Ramón Mahía Casado, "La irrupción de España en el panorama de las migraciones internacionales. Por qué llegaron, por qué siguen llegando y por qué lo seguirán haciendo", p.10, disponible en: http://www.revistasice.com/CachePDF/ICE_854_5-22_6F9923E622DBEDF6C43C5704B7BF4E99.pdf. Acceso en 3 sep. 2016.

ochenta, la caída de sus tasas de natalidad en una sociedad de bienestar, el incremento progresivo de la población mayor y el déficit de la población activa.¹⁶³

Al abordar el tema de los cambios demográficos en la España democrática, Ruiz detecta que a partir de la década de los setenta, el país experimenta un descenso de la mortalidad y también del número de nacimientos, un fenómeno que proseguiría en el último cuarto del siglo XX. No obstante, este panorama se vería alterado con el último fenómeno demográfico del país: la llegada de las poblaciones que inmigrarían a España en la última década del siglo como consecuencia de la integración en la Unión europea, de la superación de la crisis económica, y del incremento veloz del sector servicios que contribuyó a configurar una España desarrollada, a pesar del anacronismo de las infraestructuras agrarias e industriales. De acuerdo con el autor, después de la publicación oficial de la Ley de Extranjería, en 1985, se permite conocer algunas características de las migraciones internacionales de la última década del siglo XX: se triplican los porcentajes de los residentes extranjeros que entraron en el país de forma legal, llegando en 1999 a superar los ochocientos mil, y se constata que casi la mitad de este colectivo era de procedencia “ultrapirenaica”, “sobresaliendo la aportación de los países de la Unión Europea. El resto de los inmigrados procederán de América Latina, de los países andinos y del Caribe, principalmente, aunque también de Asia (China y Filipinas) y de África (...)”.¹⁶⁴

Al tener como foco de investigación la representación de los inmigrantes económicos latinoamericanos, es interesante mencionar que García, Fusi y Sánchez reflexionan sobre la cercanía de las relaciones entre España y América Latina, a partir de la década de los ochenta, y destacan el fortalecimiento de los vínculos económicos entre la ex metrópoli y la ex colonia, el papel de las cumbres iberoamericanas, el apoyo político español a la democracia del continente latinoamericano y el alza de la inmigración latinoamericana en España:

(...) En América Latina, España sobre todo a raíz de la llegada de los socialistas al poder en 1982 y utilizando con acierto el importante papel simbólico de la figura del rey para América, sustituyó la vieja retórica de la Hispanidad por una política pragmática encaminada a reforzar los vínculos económicos con los distintos países latinoamericanos y a hacer de España representante de los intereses latinoamericanos ante la Unión Europea. España tuvo un papel fundamental en la creación en 1991 de las cumbres iberoamericanas, reuniones bianuales de los jefes de Estado y de gobierno

¹⁶³ Juan B. Vilar, “Inmigración actual en España y ley de extranjería”, en: *Anales de Historia Contemporánea*, nº 18, 2002, p. 14.

¹⁶⁴ David Ruiz, *op. cit.*, p. 135.

latinoamericanos, español y portugués para tratar de asuntos comunes (desarrollo, integración regional...); apoyó decididamente la democratización del continente (Perú, 1979; Bolivia, 1982; Argentina, 1982; Brasil, Uruguay, 1985; Chile, 1989; Paraguay, 1989), donde su propia transición democrática le había dado considerable prestigio; y los procesos de paz, elecciones, negociación con guerrilla en Nicaragua (1990). El Salvador (1992-1994) y Guatemala (1993-1995). Como ya ha quedado dicho, la inversión española en América latina, alcanzó los 60.000 millones de dólares, lo que puso a España a la cabeza de los países inversores en el continente; cerca de 1.3 millones de latinoamericanos (ecuatorianos, colombianos (166), bolivianos, peruanos, argentinos, dominicanos...) residían en España en 2004, la mayoría de ellos llegados a partir de 1990.¹⁶⁵

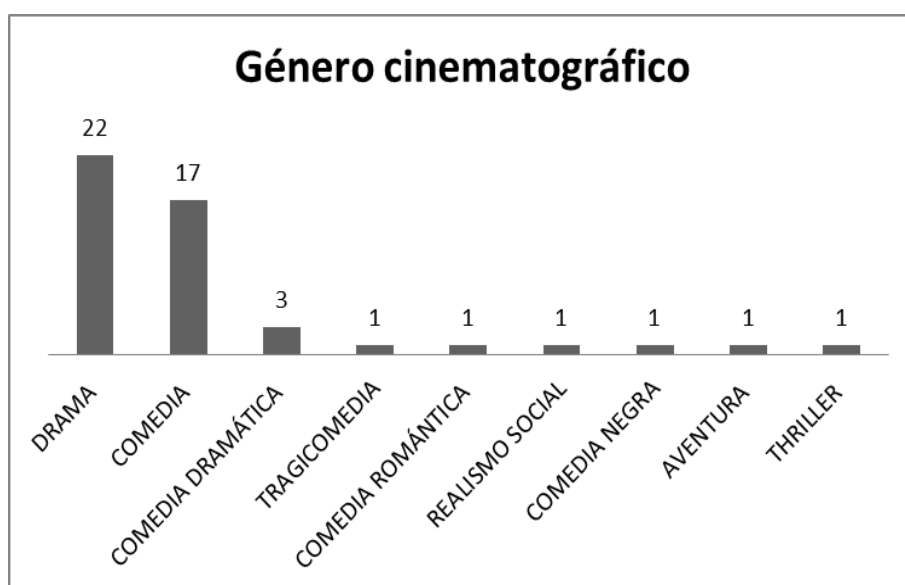
Después de este breve recorrido, vemos como los vínculos culturales, el panorama socio-político y el contexto económico de las últimas décadas en España, contribuyeron a la intensificación de las corrientes de inmigración latinoamericana y alteraron su evolución en el territorio nacional, ocasionalmente dando lugar a un efecto de atracción para quienes tuvieron intención de emprender un proyecto migratorio, notablemente hombres y mujeres en una situación de mayor vulnerabilidad en los procesos de inserción social y profesional en sus lugares de origen. Veremos con más detalles las variaciones de algunos de esos flujos, según el reparto geográfico, la nacionalidad, el género, la edad y la distribución por áreas laborales de esas poblaciones en el siguiente capítulo.

¹⁶⁵ Josep Fontana, Ramón Villares (Dir.), *op. cit.*, pp.166-167.

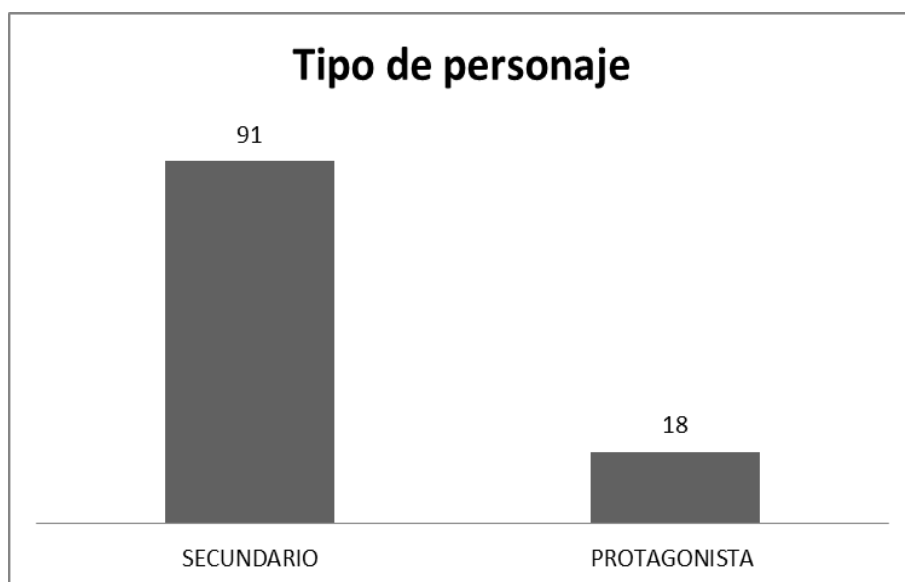
V. Análisis del corpus fílmico

A partir del visionado y de un breve análisis de la muestra ampliada de las cuarenta y ocho películas, seleccionamos nuestro corpus fílmico, compuesto por nueve películas, reconociendo algunas características que hemos considerado importantes para acercarnos a una representación más global del panorama de la inmigración económica latinoamericana en España. A través de ese proceso llegamos a algunas cifras relacionadas con el género de película, tipo de personaje (secundario o protagonista), tiempo que están en España, repartición territorial, composiciones por nacionalidad, género, estado civil, descendencia, franja de edad, repartición en el mercado laboral español y acceso a la documentación para residir y trabajar en el país.

De las cuarenta y cuatro películas, que estaban dentro de nuestra delimitación temática, podemos hallar los siguientes géneros cinematográficos: 45,83% son dramas, 35,41% son comedias, 6,25% son comedias dramáticas, 2,08% son comedias románticas, 2,08% son tragicomédias, 2,08% son comedias negras, 2,08% son cine de realismo social, 2,08% son tragicomédias son tragicomédias, 2,08% son thrillers y 2,08% son de aventura.



De esos ciento nueve personajes, 83,48% son secundarios, mientras que 16,51% son protagonistas. Es interesante mencionar que algunas películas presentan personajes secundarios que destacan, como es el caso de 3.66% de la totalidad de la muestra.

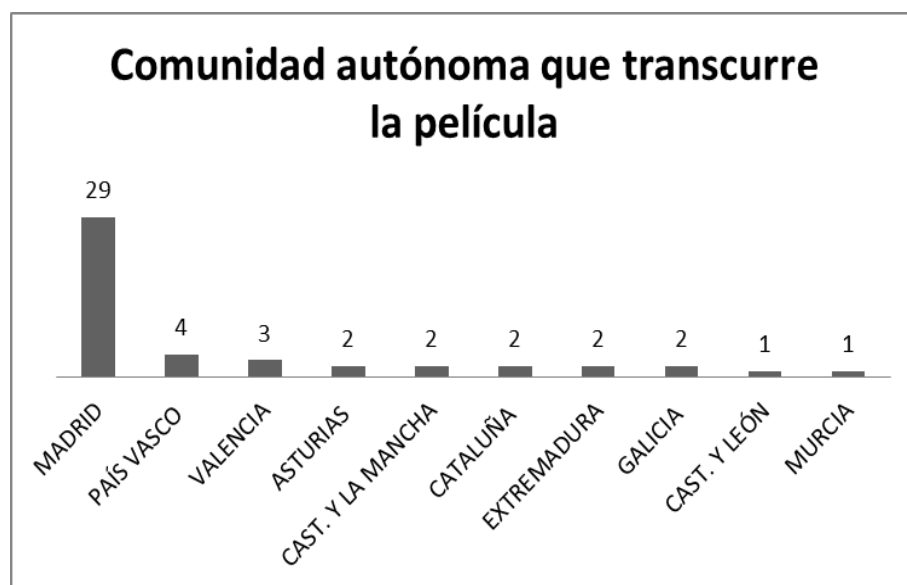


La mayoría de los personajes son representados como ciudadanos recién llegados, constituyendo un 11,92% de la muestra total, 1,83% de los personajes llegaron seis meses antes, 0,91% llegaron entre 6 meses y un año antes, 3,66% entre uno y cinco años antes y 0.91% están en España desde hace más de cinco años.

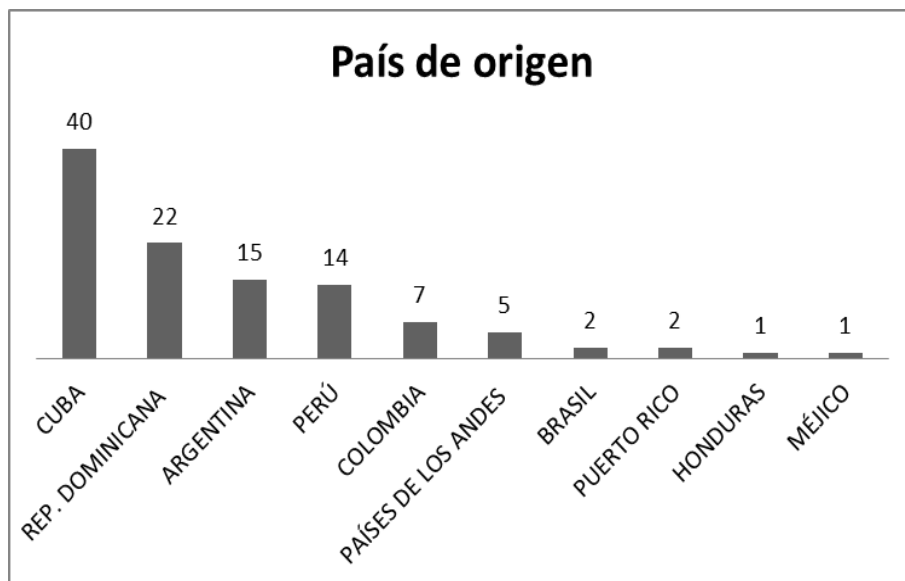


En cuanto a la cuestión de la distinción territorial, concluimos que el mayor porcentaje de los personajes de la muestra son representados en núcleo urbanos. La mayoría de

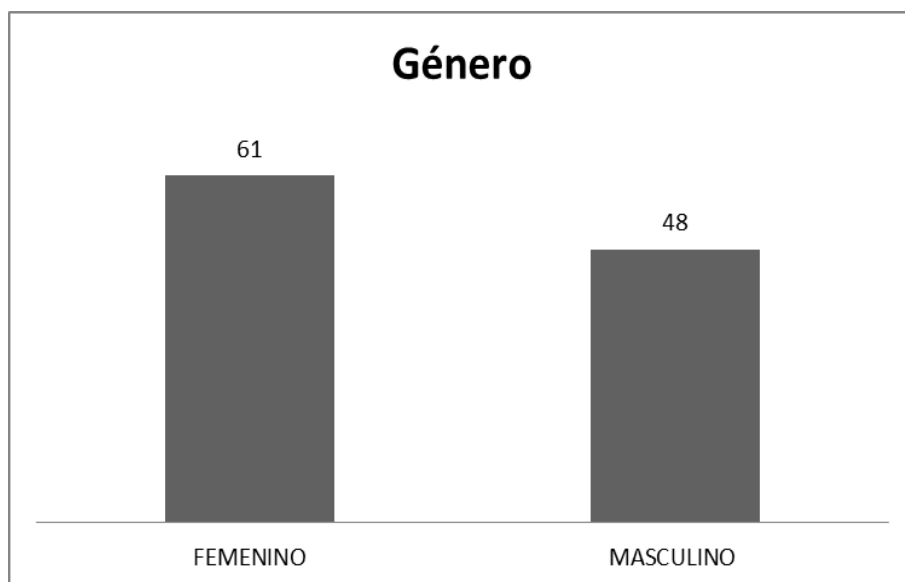
las películas, un 66,90%, transcurre en Madrid, 4,16% tiene la ciudad de Bilbao como escenario, 2,08% de las películas sucede en Barcelona, y la misma cifra en Hospitalet de Llobregat, en Cantalojas, en algún pueblo de Castilla y la Mancha, Gijón, en algún pueblo de la cuenca asturiana, en algún pueblo del Valle de Arratia, en Bidania, en Burgos, en algún pueblo de la Ribera Alta, en Alicante, en Cullera, en Puerto Hurraco, en Cáceres, en algún pueblo de Murcia, en Betanzos y en La Coruña. Si repartimos la acción de las películas por Comunidades Autónomas, un 60,41% ocurre en la Comunidad de Madrid; un 8,33% en el País Vasco, un 6,25% en la Comunidad Valenciana, un 4,16% en Catalunya, Galicia, Extremadura, Castilla y la Mancha y en el Principado de Asturias, y el 2,08% en Castilla y León y Murcia.



En relación a las composiciones por nacionalidad, vemos que la mayoría de los personajes provienen de Cuba, totalizando un 36,69% del total de la muestra, mientras que 20,18% son de República Dominicana, 12,84% son de Perú, 13,76% son de Argentina, 6,42% son de Colombia, 1,83% son de Puerto Rico, 1,83% son de Brasil, 0,91% son de Honduras, la misma cifra representa los ciudadanos de Méjico, y 4,58% son personajes provenientes de algún país andino que no podemos identificar. Es evidente que el cine privilegia la representación de personajes de la región caribeña, puesto que un 58,7% de la muestra provienen de allá, frente a un 17,42% que son de origen del área andina, 14,67% provienen del cono sur, 6,42% son de origen colombiano y 1,83% proceden de la zona central del continente.

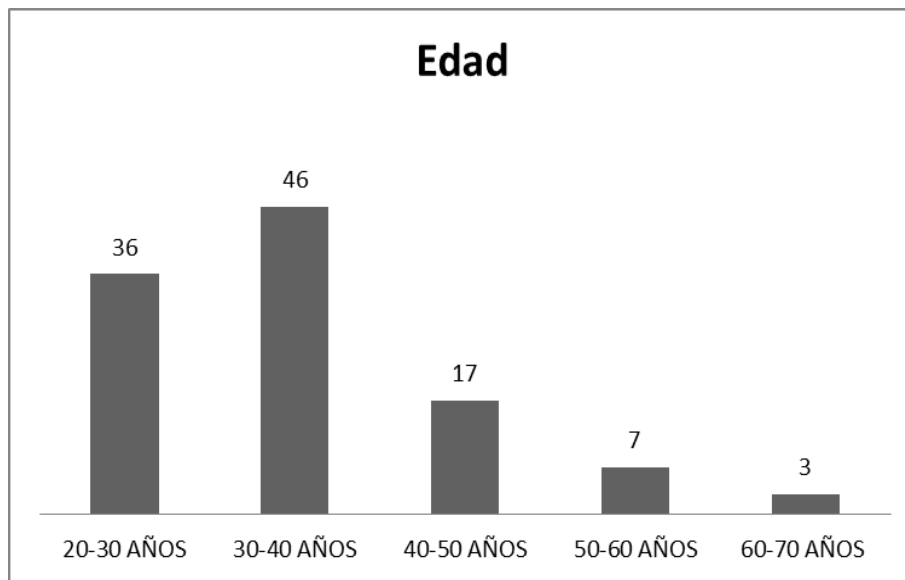


Sobre la composición por género, vemos que hay un número más elevado de mujeres, –representan un 55,96% de la muestra– que de hombres, que constituyen un 44,03%. La proporción por género en relación a los protagonistas y los secundarios son balanceadas en estas cifras, ya que un 55,55% de los protagonistas son mujeres, mientras que un 44,44% son hombres, y un 56,04% de los secundarios son del género femenino y 43,95% son del género masculino.

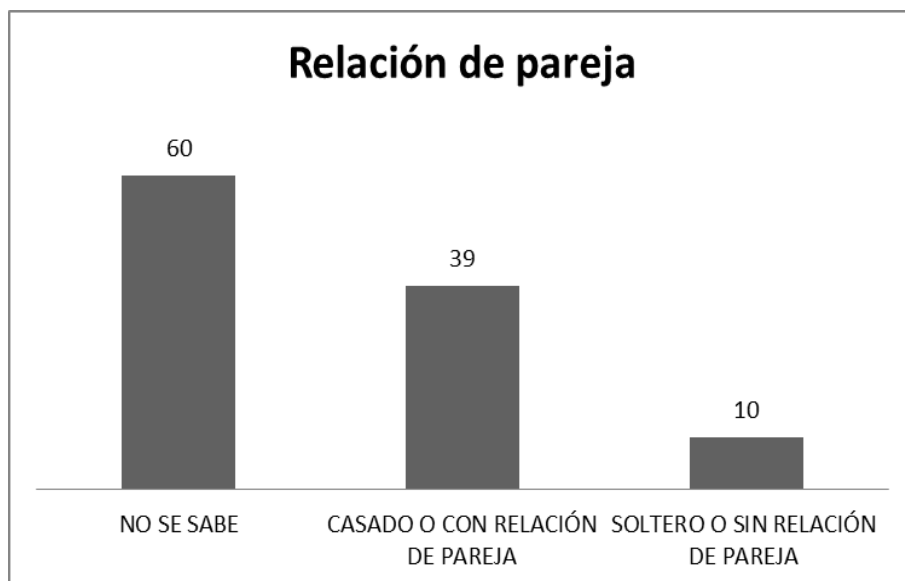


En relación a la franja de edad, verificamos que la mayoría de los personajes latinoamericanos son representados entre los treinta y los treinta y nueve años, siendo un 42,20% de la muestra, seguidos de la franja de edad de los veinte un 33,02%, de los cuarenta un 15,59%, de los cincuenta un 6,42% y de los sesenta un 2,75%. Vemos

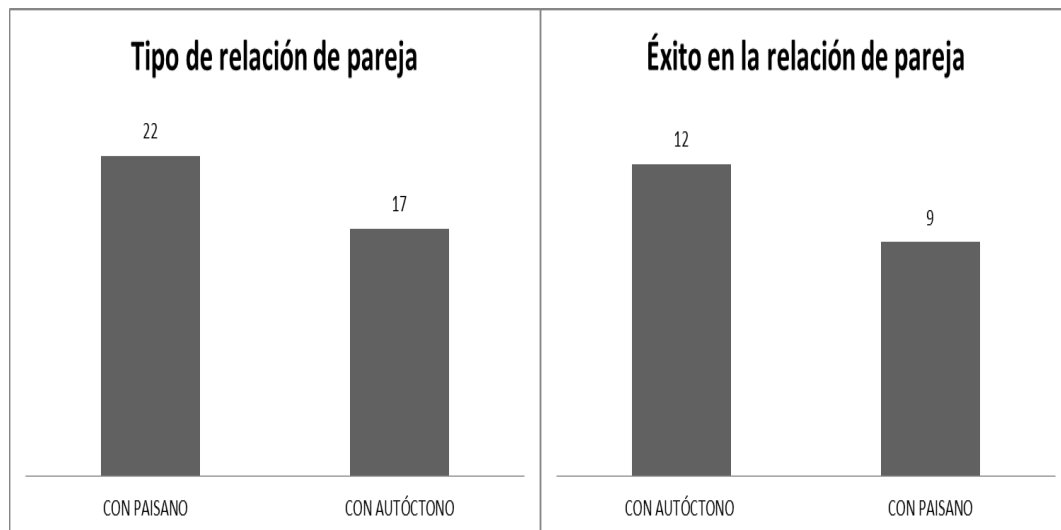
que las poblaciones muy jóvenes y las más mayores son poco representadas. Si incluimos los niños latinoamericanos que acompañan a estos personajes adultos, la franja de edad entre 0 y 10 años corresponde a un 6,60%. La mayoría de la muestra se trata de adultos jóvenes, entre los veinte y los cuarenta años.



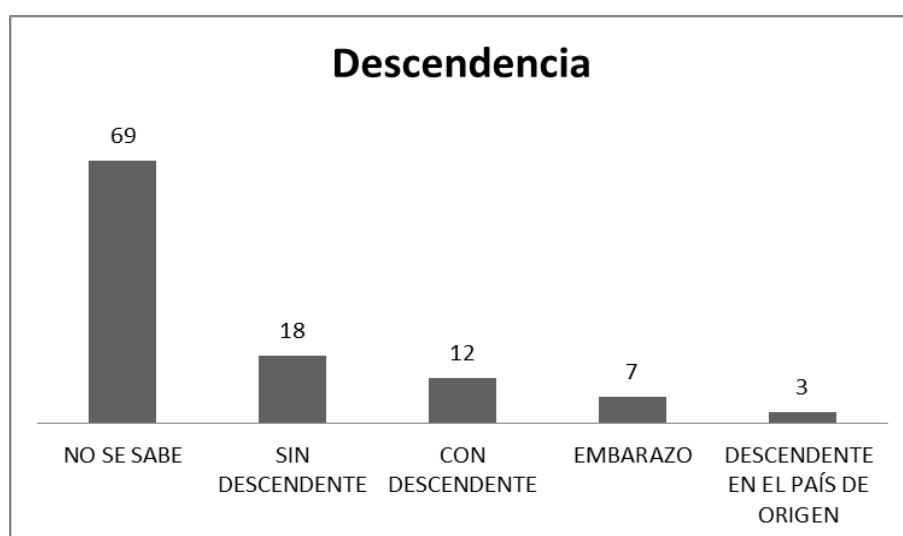
Cuando nos acercamos al tema del estado civil, detectamos que un 35,77%% de los personajes están casados o tienen algún tipo de relación de pareja, mientras que un 9,17% son representados como ciudadanos solteros o que no tienen ningún tipo de pareja.



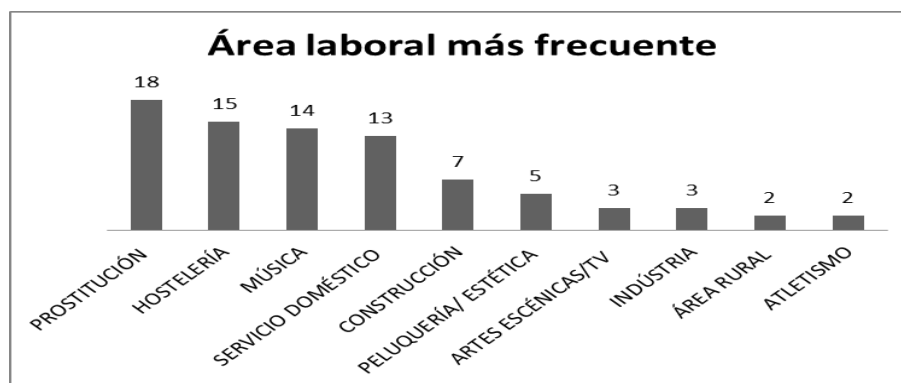
Un 56,41% están casados o tienen alguna relación de pareja con un paisano, no obstante, un 59,09% de esas relaciones no prosperan. Por otro lado, un 43,58% están casados o tienen alguna relación de pareja con un autóctono, y sin embargo, apenas 29,41% de esas relaciones fracasan.



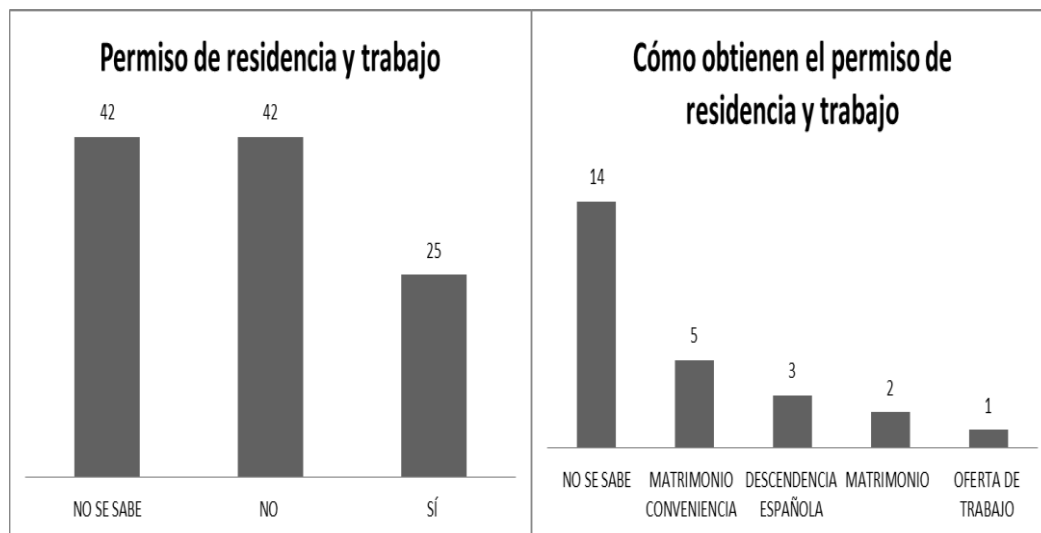
Constatamos que un 16,51% de la muestra no tienen hijos, mientras que un 11% los tienen. De estos, un 25% han tenido que dejarlos en sus países de origen, y un 75% viven con ellos en España. Un 6,42% del total de la muestra están a punto de ser madres y padres en el nuevo país. Vemos que las cifras más altas corresponden a los latinoamericanos que son claramente representados con descendientes. Vemos que una cifra muy baja tienen otros familiares en el país, un 8,25% de la muestra.



Sobre el tema de la repartición en el mercado laboral español, identificamos que hay cierta diversidad de profesiones, a pesar de que la gran mayoría trabaja en el sector terciario (servicios), como los trabajadores en el área de la hostelería, representados con un 13,76% –que incluyen camareros, camareros de barra, cocineros y encargados– los empleados de hogar, con un 12,84% –que incluyen a los que realizan tareas generales de hogar, limpieza y a los que trabajan en la atención a dependientes– los músicos, con un 12,84%, los que trabajan como esteticistas o peluqueros, con un 4,58%, los propietarios de bar/ restaurante, los atletas, las actrices, que son representados con un 1,83% y las ocupaciones que cuentan con una cifra de 0,91%, como el propietario de peluquería, la dependienta en una peletería, el encargado de locutorio, el animador en fiestas infantiles, la bailarina en una casa de alterne, el dramaturgo, el informático, la diseñadora gráfica, la secretaria, el ayudante en mudanzas, el vendedor de patatas y la empleada de limpieza en empresa. Algunos de los inmigrantes latinoamericanos realizan tareas que se relacionan con el sector de la construcción y de la industria, como los albañiles, con un 6,42%, los que trabajan en talleres de peletería, con un 2,75%, los que trabajan como obreros en fábricas, que son un 1,83%, el encargado de fábrica, un 0,91%, la propietaria del taller de pieles y tienda, un 0,91%. Vemos que son muy pocos los que desarrollan sus trabajos en el sector primario (agricultura y pecuaria), pues sólo 1,83% realizan tareas en el área rural. Podemos observar que en algunos casos los personajes ejercen simultáneamente un empleo o más, o que cambian continuamente de trabajo. Subrayamos que la mayor cifra de los inmigrantes económicos latinoamericanos que son representados trabajando en España corresponde a los personajes que ejercen la prostitución, siendo un 16,51% del total de las actividades profesionales. También vemos que algunos inmigrantes desempeñan tareas laborales que están relacionadas con el mundo de la delincuencia, como el 1,83% que trafican con pasaportes y visados, y el 0,91% que trafica con puros y obras de arte.



Sobre la temática de la irregularidad laboral, vemos que el 38,53% de la muestra no tiene la documentación para residir y trabajar legalmente en el país, mientras que un 22,93% la tienen. De los que consiguieron los documentos, vemos que 20% accedieron a los papeles gracias al matrimonio de conveniencia, un 8% a través del casamiento con personas españolas, un 12% por medio de la descendencia española o europea, y apenas un 4% a través de una oferta de trabajo.



Vemos que, en general, las reflexiones halladas en la muestra amplificada de películas repiten las mismas tendencias que aparecerán en nuestro corpus fílmico, y por eso nos pareció más interesante adecuarnos a los principios metodológicos propuestos por el autor Pierre Sorlin, seleccionando y delimitando una serie de películas, en este caso nueve, y finalmente iniciando un análisis cualitativo que nos permita profundizar un conjunto de discursos y aproximarnos al paradigma de la representación del inmigrante económico latinoamericano en España, en una época.

En primer lugar, nos proponemos analizar ***Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999)**, acercándonos a los elementos de la puesta en escena de sus materiales visuales y sonoros. Atentos a las temporalidades fílmicas, a la selección del visible, a los modelos sociales manifiestos e implícitos, y a una organización social que revela un sistema relacional de personajes y grupos de individuos, reconoceremos algunos de los principales temas que se relacionen con la representación del inmigrante económico latinoamericano en España.

Flores de otro mundo (1999) fue el segundo largometraje de Icíar Bollaín como directora de cine, compartiendo la autoría del guión con el escritor y periodista leonés

Julio Llamazares. Bollaín nació en Madrid en el año de 1967. Además de directora de cine y guionista, también es actriz, miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, institución que otorga anualmente los premios Goya, y una de las fundadoras del CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Visuales), en el año de 2006. A partir de los años ochenta, Bollaín empezó a trabajar como actriz, debutando en la gran pantalla con la película *El sur* (Víctor Erice, 1983), y desarrollando una extensa trayectoria hasta la actualidad. En la década de los noventa se inició como directora de cine, realizando *Baja, corazón* (1992), cortometraje de ficción presente en la película *Historias de un minuto II* (1992). Luego vendrían los cortometrajes de ficción *Los amigos del muerto* (1994); *Amores que matan* (2000); y *Por tu propio bien* (2004), cortometraje documental presente en *¡Hay motivo!* (2004), película que denuncia de manera crítica una serie de episodios ocurridos durante la legislatura del Partido Popular, entre los años de 2000 y 2004. Bollaín también dirigió los siguientes largometrajes de ficción: *Hola, ¿estás sola?* (1995), sobre dos jóvenes amigas que emprenden un largo viaje en busca de aventuras; *Te doy mis ojos* (2003), que trata el tema del maltrato en una relación de pareja, desde el punto de vista del agresor y de la maltratada; *Mataharis* (2007), sobre la vida cotidiana de tres mujeres detectives que pasan por situaciones límite en el contexto laboral y en la esfera familiar; *También la lluvia* (2010), sobre un equipo de cine que rueda una película en Bolivia sobre la llegada de los españoles a América, a la vez que se vive el suceso de la Guerra del Agua, que ocurrió en el país en el año de 2000; *Katmandú, un espejo en el cielo* (2011), basada en una historia real de una maestra catalana que se va a Nepal trabajar en una escuela local y acaba realizando un proyecto educativo; el largometraje documental *En tierra extraña* (2014), que aborda el tema de los españoles que han tenido que inmigrar debido a la crisis que se inició en el año 2008; y el largometraje *El olivo* (2016), sobre una joven que está empeñada en recuperar el árbol milenario que la familia vendió a algún país europeo, contra su voluntad. En las películas *También la lluvia* (2010) y *El olivo* (2016) trabajó con el guionista escocés Paul Laverty, que colabora habitualmente con el director de cine británico Ken Loach. En muchas de estas películas detectamos el deseo de la directora por acercarse a temas de naturaleza socio-política y por comprometerse con la actualidad. Bollaín intenta “(...) entender el mundo en el que vives, las relaciones humanas”.¹⁶⁶ De su filmografía como directora y guionista, podemos destacar que recibió los siguientes premios: Mejor Director Novel, Premio del Público y Mención

¹⁶⁶ Inés P. Chávarri, Por un cine comprometido, *El País*, disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/27/paisvasco/1335551862_799978.html. Acceso en 13 abr 2015.

Especial del Jurado de la Juventud, en la 40ª Semana Internacional de Cine de Valladolid, en 1995; el Gran Premio, en la 7ª Bienal de Annecy y el Segundo Premio, en el Festival de Cine de Bérgamo, por la película *Hola, ¿estás sola?*, en 1996; Premios Goya a la Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guión Original, Mejor Actor Protagonista, Mejor Actriz Protagonista, Mejor Actriz de Reparto y Mejor Sonido, por la película *Te doy mis ojos*; Premio “Ondas” Cadena Ser Radio a la mejor película por *Te doy mis ojos*; Concha de Plata a la Mejor Actriz y al Mejor Actor, Premios C.E.C. (Círculo de Escritores Cinematográficos) a la Mejor Película y la Mención Especial Jurado Signis, en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Premios C.E.C. a la Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guión Original, Mejor Actriz, Mejor Actor y Mejor Música Original; Premio de los productores de España a la Mejor Película Española, en 2003; Premio Anual del Observatorio contra la Violencia Doméstica y de Género, por la película *Te doy mis ojos*; Premio Olid Meliá de Valladolid a la Mejor Película Española, en 2004; Premio “Ciudad de Cuenca” a su trayectoria artística, en el II Festival de Cine “Mujeres en Dirección”, en 2007; Premio del Festival de Cine y Derechos Humanos de San Sebastián, en 2012.¹⁶⁷



Imagen 1. *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999)¹⁶⁸

¹⁶⁷ Véase, en este sentido: *Press Book Flores de otro mundo*, disponible en: <<https://laiguanaproducciones.files.wordpress.com/2012/05/floresdossier.pdf>>. Acceso en 5 may. 2015; Base de datos de películas en Internet (IMDb) <<http://www.imdb.com/title/tt0193167/>>. Acceso en 5 may. 2015

¹⁶⁸ En: http://toulouse.cervantes.es/FichasCultura/Ficha24108_43_1.htm. Acceso en 14 oct. 2016.

En *Flores de otro mundo*, el espectador acompaña el desarrollo de la historia de tres mujeres: Marirrosi, Patricia y Milady. Marirrosi, española, y Patricia, dominicana, llegan al pueblo manchego de Santa Eulalia, para participar en una “fiesta de solteros”, iniciativa que tiene el objetivo de emparejar a las mujeres procedentes de otros lugares con hombres solteros autóctonos. En seguida, Patricia conoce a Damián, y Marirrosi conoce a Alfonso. Por otro lado, Milady, cubana, llega desde La Habana a Santa Eulalia, acompañada de Carmelo, otro soltero del pueblo que tiene expectativa de vivir en pareja. Esas mujeres tienen motivaciones, aspiraciones y deseos distintos. En estas búsquedas de apoyo afectivo, estabilidad económica y de nuevas experiencias, acaban enfrentándose a una serie de obstáculos, lo que les llevará a insertarse o a no adaptarse al nuevo entorno social.

Es interesante mencionar que el argumento de la película se inspiró en una historia real, como cita Santaolalla:

(...) Como es bien sabido, esta parte del argumento se inspiró en hechos ocurridos en los años ochenta, cuando los habitantes de San Juan de Plana, en el Pirineo aragonés, organizaron una “fiesta de solteros” con el fin de atraer a mujeres que quisieran casarse, quedarse en el pueblo y formar una familia, para ayudar así a frenar su despoblación. Todo empezó cuando, tras ver en la televisión del bar del pueblo la película *Caravana de mujeres* (*Westward the Women*, William Wellman, 1951), en las que unas cuantas mujeres de la costa oeste norteamericana son transportadas por Robert Taylor hasta el lejano oeste para convertirse en las mujeres de los pioneros que allá buscaban fortuna, a unos cuantos lugareños se les ocurrió imitar aquella aventura y lanzaron una invitación abierta a todas las mujeres del país.¹⁶⁹

En el dossier de prensa, la directora afirma que cuando trabajaba en la escritura del guión, cinco meses antes del rodaje, visitó el área rural de Guadalajara, y se fijó en historias de matrimonios de hombres españoles con mujeres inmigrantes de países, como República Dominicana, Cuba, Honduras y Filipinas. En un pueblo de 150 habitantes conoció a una mujer de Manila, Flor, que estaba casada desde hacía 12 años con un autóctono. De ese matrimonio habían nacido dos hijos. Cuando una revista pidió a Bollaín que escribiera un pequeño artículo sobre esa experiencia, afirma ella que lo primero que le vino a la cabeza fue la imagen de la joven filipina: “(...) Flor, trasplantada de su tierra a otra, echando nuevas raíces y creciendo hacia arriba, a pesar de todo, buscando el sol.”¹⁷⁰ Tanto el título de la película como una de

¹⁶⁹ Isabel Santaolalla, *op. cit.*, p.192.

¹⁷⁰ Prensa, *Press Book Flores de otro mundo*, disponible en: <<https://laiguanaproducciones.files.wordpress.com/2012/05/floresdossier.pdf>>. Acceso en 5 may. 2015

sus escenas asocian las flores con las mujeres que se trasladan al campo manchego. En esta secuencia, Marirrosi pregunta a Alfonso si las orquídeas africanas de su invernadero pueden sobrevivir en Santa Eulalia, y él afirma que “cuidándolo, crece todo”¹⁷¹. La metáfora sugiere que tanto la integración de mujeres extranjeras como de las que provienen de un contexto urbano es posible, pero que depende del apoyo de la población de acogida.

Flores de otro mundo fue filmada en unas siete semanas, entre 14 de septiembre y 30 de octubre de 1998, en las localidades de Cantalojas, Condemios de Arriba, Jadraque y Villacadima, pueblos ubicados en la provincia de Guadalajara, Castilla-La Mancha. Se estrenó el 16 de mayo de 1999, en el Festival de Cine de Cannes, en Francia, y el 28 de mayo de 1999 en las salas de España, año en que recibió la calificación del Ministerio de Cultura.¹⁷² Según el *Ranking* de películas con mayor número de espectadores del año de 1999, elaborado por el Ministerio de Cultura, alcanzó el 15º lugar, teniendo 372.765 espectadores y recaudando 1.463.888,90 €. ¹⁷³ De acuerdo con esos datos, la ubicamos como la segunda película más taquillera que presentó un protagonista inmigrante económico latinoamericano, entre los años de 1996 y 2008. También es interesante añadir que recibió importantes premios, como consta en los Anexos de esta investigación, además de haber obtenido nominaciones a los Premios Goya, al mejor actor revelación y mejor guión original, en 1999, y a los premios de la Asociación de Escritores Cinematográficos de España, al mejor guión original y mejor actor revelación, en 2000.

Podemos señalar que esta obra cinematográfica fue aclamada por el mundo de la crítica especializada de la época. Ángel Fernández-Santos, Carlos F. Heredero, Carlos Boyero, Ángel Fernández-Santos, Fernando Méndez-Leite, E. Rodríguez-Marchante y Nicolás Melini la consideraron un testimonio fiel de la realidad socio cultural española, y la calificaron de verdadera, directa, honesta, sincera, sin artificios, genuina, inmediata, cercana, conmovedora, ágil, sencilla, transparente, directa, rigurosa,

¹⁷¹ *Flores de otro mundo*, 34:22-34:25.

¹⁷² Véase, en este sentido: *Press Book Flores de otro mundo*, disponible en: <<https://laiguanaproducciones.files.wordpress.com/2012/05/floresdossier.pdf>>. Acceso en 5 may. 2015 y Base de datos de películas en Internet (IMDb) <<http://www.imdb.com/title/tt0193167/>>. Acceso en 5 may. 2015

¹⁷³ Base de datos de películas calificadas, disponible en: http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000034923&brscgi_BCSID=e8772623&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle. Acceso en 5 may. 2015

delicada, relevante, fresca, honda, comprensiva, compleja, coherente, solvente, bella, ideológicamente moderada y poéticamente equilibrada y natural.¹⁷⁴

Flores de otro mundo también generó reflexiones entre los estudiosos del cine. Monterde la califica de “honesta” y “bienintencionada”, por cómo se aproxima a la representación de cierto tipo de inmigración caribeña.¹⁷⁵ Por otro lado, Santaolalla, afirma que Bollaín fue capaz de innovar el discurso sobre la inmigración en España, ya que trató el tema de la llegada de inmigrantes al campo español, en el “corazón de la España (pen)insular” y no a un ambiente urbano, y reconoció con un lugar de destaque a la mujer caribeña inmigrada a España.¹⁷⁶ Considerada una de las películas más populares sobre el tema de la inmigración latinoamericana en España, conjuntamente con *En la Puta Calle* (Enrique Gabriel, 1996) y *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), la película innovó y marcó un punto de inflexión en el discurso cinematográfico sobre esa temática, según Elena, puesto que introdujo protagonistas femeninos inmigrados en sus discursos, y se acercó al fenómeno de la inmigración desde una óptica compleja y penetrante: “(...) el mayor acierto de la realizadora estriba en sortear los más evidentes estereotipos y dotar sus dos protagonistas de una hondura y de un espesor psicológico poco o nada habituales en las producciones españolas sobre el tema (...)”¹⁷⁷. Según este autor, *Flores de otro mundo*,

(...) ofrece una mirada desencantada y penetrante sobre la inmigración latinoamericana en España en un momento en el que justamente ésta iba a dispararse cuantitativamente, adquiriendo por lo demás particulares matices en función de la creciente diversificación de los países de procedencia y la aparición de nuevos perfiles socio-laborales, por no hablar ya de su ostensible peso relativo en el conjunto de los flujos migratorios recibidos por nuestro país en el último quinquenio.¹⁷⁸

Después del visionado y de la realización del desglose fílmico, en el que separamos la película en 106 secuencias, nos aproximamos al argumento, al tiempo, a los personajes, objetos, lugares interiores y exteriores, músicas, diálogos, cortes, etc. *Flores de otro mundo* tiene un tiempo de proyección de 1 hora y 48 minutos. Por otro lado, el funcionamiento del tiempo fílmico puede ser evaluado a través de la

¹⁷⁴ Prensa, *Press Book Flores de otro mundo*, disponible en: <<https://laiguanaproducciones.files.wordpress.com/2012/05/floresdossier.pdf>>. Acceso en 5 may. 2015

¹⁷⁵ Véase, en este sentido: José Enrique Monterde, *op. cit.*, p.135.

¹⁷⁶ Isabel Santaolalla, *op. cit.*, p. 198; p.186.

¹⁷⁷ Alberto Elena, “Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”, *op. cit.*, p.122.

¹⁷⁸ *Ibíd*, pp.122-123.

ordenación y articulación de ciertos artificios, como son las rupturas, las elipses, la utilización de la meteorología, la cronología, los días festivos etc. Sabemos que Carmelo viajará a Cuba en las vacaciones de agosto para encontrarse con Milady, y luego entendemos que regresa con la cubana en septiembre, cuando ya no hace calor; Marirrosi describe en su carta un Bilbao otoñal; Patricia acompaña a Gregoria, su suegra, al cementerio en el día de Todos los Santos; vemos la llegada de las Navidades en el invierno; Marirrosi menciona la llegada de la Semana Santa, que suele ser en abril; Janay, la hija de Patricia, hace la comunión, que suele ser en la primavera; y finalmente vemos la celebración de la segunda fiesta de los solteros que tiene lugar el 28 de junio, en verano. En ese sentido, percibimos la característica cíclica que tiene la narrativa de la película, pues termina en el mismo punto en que se inicia. La dimensión circular del tiempo nos puede sugerir que la historia seguirá repitiéndose, inevitablemente. Identificamos el tiempo de la ficción mediante el avance de las cuatro estaciones, que narran un año, aproximadamente. La ruptura a base de fundidos en negro es el principal procedimiento utilizado para marcar la interrupción de 13 días. La jornada suele empezar con secuencias exteriores de día, que muchas veces incluyen planos panorámicos del paisaje y del pueblo, y terminar con escenas interiores de noche. En ese caso las panorámicas cumplen una función narrativa, pues según Bollaín,

(...) son como los signos de puntuación de un relato. Al mismo tiempo, nos van dando la sensación del paso del tiempo y también nos recuerdan dónde estamos, el entorno en el que se mueven los personajes. El paisaje y el pueblo que muestran las panorámicas son casi como otro personaje en FLORES DE OTRO MUNDO.¹⁷⁹

Percibimos que esas jornadas se caracterizan por la asimetría del número de secuencias que las componen, siendo esas segmentaciones más abundantes al principio de la película que al final. A partir del breve resumen de las acciones que se suceden cada uno de esos días, nos acercamos los elementos de la anécdota:

I. Patricia, dominicana, y Marirrosi, española, llegan a Santa Eulalia, con otras mujeres, para participar de la “fiesta de solteros” del pueblo. Patricia conoce a Damián y Marirrosi a Alfonso. Los hijos de Patricia, Janay y Orlandito, de un casamiento anterior, viven con su madre en República dominicana. (25 secuencias, que duran aproximadamente 14 minutos)

¹⁷⁹ Comentarios de la directora, *Press Book Flores de otro mundo*, disponible en: <<https://laiguanaproducciones.files.wordpress.com/2012/05/floresdossier.pdf>>. Acceso en 5 may. 2015

II. Patricia ya está casada con Damián. Viven también con Janay y Orlandito, que han venido a España, y con Gregoria, madre de Damián. Empieza a haber conflictos entre Patricia y Gregoria, que no la acepta. Marirrosi y Alfonso establecen una relación a distancia, ya que ella vive en Bilbao. Carmelo, otro soltero del pueblo, trae a Milady, desde Cuba, para vivir con él. La hermana de Alfonso, Aurora, desconfía de las extranjeras que están en el pueblo. Patricia se adapta a la vida en el campo y trabaja. Ella y Milady inician una relación de amistad. (10 secuencias, que duran aproximadamente 10 minutos)

III. Patricia cuenta a Milady las dificultades que tiene con Gregoria. Fran, el primer marido de Patricia, va a Santa Eulalia para pedirle dinero. Patricia habla a Milady de cómo es el hombre español y le aconseja a casarse para no tener problemas legales en el país. Milady se siente decepcionada con la vida que tiene con Carmelo. (11 secuencias, que duran aproximadamente 8 minutos)

IV. Marirrosi visita a Alfonso y le dice que se siente oprimida en el campo. Milady empieza a trabajar como camarera, hay conflicto con jóvenes locales que la asedian. Carmelo le prohíbe de trabajar. Milady no se adapta a la vida en el pueblo, se siente sola y es infeliz con Carmelo. (4 secuencias, que duran aproximadamente 8 minutos)

V. Milady se entera de que Enrico, su ex novio italiano, llamó a Cuba. Ella va a visitar Valencia sin avisar a Carmelo. Patricia parece feliz con Damián. (12 secuencia, que duran aproximadamente 11 minutos)

VI. Milady vuelve a Santa Eulalia. Carmelo la agrede. (3 secuencias, que duran aproximadamente 3 minutos)

VII. Patricia recibe a su tía Lorna y sus amigas Graciela y Daisy, que ya habían visitado el pueblo en el día de la “fiesta de solteros”. Milady intenta que Enrico le pague el billete para irse a Roma, pero no lo consigue. Ella se junta con las extranjeras y confiesa que nunca quiso a Carmelo. Los conflictos entre Patricia y Gregoria aumentan después de la visita de las dominicanas. (13 secuencias, que duran aproximadamente 15 minutos)

VIII. Alfonso dice a Marirrosi que él no iría a vivir a una ciudad más grande. Gregoria empieza a sentir empatía por Patricia. Fran amenaza a Patricia. Si ella no le da el

dinero, le dirá a Damián que ellos no están divorciados. De esta manera, el casamiento entre Patricia y Damián no tiene valor legal. Patricia admite a Damián que ya estaba casada, que los papeles del divorcio son falsos y que se casó para tener los papeles para residir, trabajar en España y poder traer a sus hijos. A pesar de todo, dice que quiere vivir con él. Él la echa de casa. Por su parte Milady, desamparada, huye con Oscar, van en dirección a Galicia. Al final ella se escapa y se marcha sin él. (10 secuencias, que duran aproximadamente 13 minutos)

IX. Patricia está a punto de marcharse de Santa Eulalia. Gregoria intercede a favor de Patricia. Damián se arrepiente y la perdona. Ella y sus dos hijos finalmente se quedan en el pueblo. (6 secuencias, que duran aproximadamente 3 minutos)

X. Son fiestas navideñas. Patricia sigue con Damián y finalmente es aceptada por Gregoria. Carmelo está solo. Marirrosi visita a Alfonso y cena con su familia, es bien recibida por ellos. (4 secuencias, que duran aproximadamente 4 minutos)

XI. Marirrosi tiene que volver a Bilbao, proponiendo a Alfonso que la visite en Noche Vieja. Él no acepta la invitación y sugiere que ella deje el trabajo y que se traslade a Santa Eulalia. Ella le dice que no y se marcha a Bilbao. (3 secuencias, que duran aproximadamente 3 minutos)

XII. Hombres solteros organizan otra fiesta para conocer a posibles parejas. Marirrosi envía una carta a Alfonso para finalizar la relación; no está dispuesta a dejar su trabajo para vivir en el campo. Janay hace la comunión. Patricia está embarazada y mantiene una relación estable con Damián. (4 secuencias, que duran aproximadamente 3 minutos)

XIII. Llega al pueblo otro autobús con mujeres solteras. (1 secuencia, que dura aproximadamente 2 minutos)

Según Sorlin, en las primeras secuencias el espectador empieza a hacerse cómplice del relato y capta algunos elementos importantes que son introducidos, situados y que se repetirán en el transcurrir de la historia. En la primera secuencia, escuchamos la rumba *Soledad*, interpretada por el cantante catalán Peret. La canción es sobre alguien que está solo y triste, y que ruega para que la persona amada vuelva, para así entregarle su ternura y acabar con su soledad. En esta secuencia vemos un autobús que transita por una carretera vacía. El paisaje rural es árido y llano. Alrededor de la

carretera hay una casa en ruinas, con algunos viejos carteles que anuncian una corrida de toros. Aparecen los créditos de los productores, La Iguana y Alta Films, y en seguida el nombre de la película.

En la segunda secuencia, vemos el interior del autobús, que está repleto de mujeres. Vemos la primera aparición de la española Marirrosi, que escucha a una mujer que le habla. Leemos los nombres de José Sancho y Luís Tosar, dos actores consagrados del cine español. Luego, los nombres de Lissete Mejía, quien interpreta a la dominicana Patricia, y Marilyn Torres, quien interpreta a la cubana Milady, dos actrices hasta entonces desconocidas para el espectador español. Lissete Mejía se dedicaba al mundo de la danza en República Dominicana, y no había tenido experiencia en el mundo de la interpretación, antes de *Flores de otro mundo*; sin embargo, Marilyn Torres ya había estudiado interpretación en Cuba, pero nunca había trabajado en España.¹⁸⁰ Luego leemos los nombres de Chete Lera y Elena Irureta, quien interpreta a la bilbaína Marirrosi, actor y actriz que ya tenían experiencia en la cinematografía española, pero no eran tan conocidos por el gran público. También los nombres de los actores Amparo Valle y Rubén Ochandiano, y en seguida los de otros profesionales responsables del maquillaje, vestuario, decoración, dirección de reparto, sonido directo, mezclas, montaje de sonido, montaje, música, fotografía, dirección de producción, producción ejecutiva, producción asociada, guión y dirección. En el fondo del autobús vemos un grupo de cuatro mujeres extranjeras que hablan más alto y se ríen más que las otras, tres de ellas son mestizas, es la primera aparición de Patricia. Después la cámara se detiene en un grupo de tres mujeres españolas que están en el centro del autobús. Una de ellas habla refiriéndose a las extranjeras: “sí, es que están en todas partes”, dice la primera, con una expresión de desagrado, “Pamplona, está así”, dice la segunda, haciendo gesto de abundancia, “Toma, y Madrid”, dice la tercera. Vemos otro grupo de españolas que enseñan fotografías. Después vemos un par de fotografías en que aparecen dos niños. Son los hijos de Patricia, una de las extranjeras, dice que hace un año que no les ve. Una de las mujeres de ese grupo dice que es mejor que Patricia guarde la foto, pues ningún hombre quiere cargarse con dos “negritos”. Otra dice que hacerlo sí que lo hacen bien, que a los hombres les gusta la “jodedera”. Ellas se ríen. Luego vemos que una de las españolas habla con Marirrosi de pie en la parte de delante del autobús. Ella cuenta un chiste con connotación sexual. Todas las mujeres se ríen.

¹⁸⁰ Véase, en este sentido: Comentarios de la directora, *Press Book Flores de otro mundo*, disponible en: <<https://laiguanaproducciones.files.wordpress.com/2012/05/floresdossier.pdf>>. Acceso en 5 may.2015

La tercera secuencia es exterior, y de día. Vemos el autobús de frente en la carretera. El conductor anuncia que han llegado. Algunas mujeres gritan. Siguen los créditos en los que leemos la información del montaje, música y fotografía.

La cuarta secuencia muestra el interior del autobús. Las mujeres están excitadas y ansiosas. Se arreglan el pelo y se miran en espejitos, como es el caso de Patricia y su tía. Marirrosi se retoca el pelo.

La quinta secuencia es exterior. Leemos la información sobre la producción ejecutiva y el productor asociado. Vemos el autobús en un escenario rural, en que hay campos de cereales, árboles, plantas, naves de ganado, unas doscientas casas, y la sierra al fondo. El pueblo está apartado.

La sexta secuencia es interior. Las mujeres observan el pueblo, desde las ventanas del autobús. Algunas están de pie. Marirrosi y un grupo de mujeres sonríen.

La séptima secuencia es exterior. Vemos un cartel en Santa Eulalia, en que leemos: “Hola, estáis en vuestra casa”.

La octava secuencia es interior. Las mujeres siguen en el autobús. Dos se ponen de pie. Por la ventanilla ven que hay una muchedumbre en el pueblo. Están animadas, alborotadas, echan besos y saludan a los que están fuera. La música de Peret deja de sonar. Todas estas secuencias ocurren de día.

Al desglosar esas primeras secuencias, podemos observar una puesta en escena de los objetos y de las relaciones sociales, imágenes que sugieren temas como la soledad, que aparece en la lírica de la música que abre la película; el desplazamiento de un grupo de mujeres que van al campo, a un pueblo aislado; la necesidad que tiene el grupo social campesino de atraer a mujeres que no son del pueblo; la transformación del paisaje español con la presencia de los inmigrantes; el contraste existente entre el grupo de las mujeres extranjeras y los grupos de las mujeres españolas; la existencia del racismo y del rechazo a las extranjeras por parte de un grupo de autóctonas; las dificultades que experimenta como inmigrante el personaje de Patricia, que está lejos de sus dos hijos desde hace un año; su protagonismo en relación al personaje de la bilbaína Marirrosi; las contraposiciones entre esas dos coprotagonistas de la película,

como sus grupos étnicos, grupos sociales, rasgos físicos, vestimenta, edad, lenguaje corporal; la oposición entre los espacios internos y externos, el ruido y el silencio, etc.

A medida que seguimos desglosando las otras escenas de la película en cuestión, una selección y organización del conjunto de representaciones se articulan e interaccionan entre sí, revelando un universo iconográfico único de personas, cosas, lugares, ambientes interiores, vistas de exteriores, relaciones sociales etc. No nos interesa juzgar el realismo de *Flores de otro mundo*, sino la manera en que el filme percibe, delimita, elige, y ordena lo visible en la pantalla, pues según Sorlin,

La realización empieza con la filmación, cuando el equipo fija en la película los planos que serán establecidos y después montados. En esta etapa, el cuidado del encadenamiento narrativo que había gobernado la elaboración del argumento deja de estar continuamente presente. Los cineastas integran la acción en un cuadro que le sirve de contrapunto y, en los márgenes de la ficción, se desarrollan perspectivas sobre el medio exterior que no reproduce el mundo sensible "tal como es", sino como lo ven los realizadores. Esto es lo que llamamos lo visible". (...) ¹⁸¹

En primera instancia, podemos citar el equilibrio y la alternancia que existen entre las 58 secuencias rodadas en el exterior, como por ejemplo, las escenas panorámicas de Santa Eulalia y también de sus alrededores, el exterior de la casa de Gregoria o la estación de autobuses, que se contraponen con las 48 segmentaciones que suceden en interiores, como el autobús, el ayuntamiento, la pensión, las casas de Gregoria, Alfonso y Carmelo, el bar popular, el coche, el supermercado, el invernadero, la escuela, la cafetería, el camión, la discoteca, el gallinero, la iglesia, etc. El ambiente del pueblo y del campo manchego aparecen en aproximadamente 104 secuencias, en las cuales vemos la carretera, las calles, las casas y las obras del pueblo, el horizonte llano, los caminos, los árboles, las rosas, las orquídeas africanas, las plantas, las flores, los ganados, las ovejas, los perros, la leña, la nieve, el tractor, el Toyota, los coches, las motocicletas, la bicicleta, muchas personas mayores, pocos niños y jóvenes, muchedumbre, baile y música típica española (rumba catalana, música de verbena, pasodoble), carteles viejos de corridas de toros, jamones colgando, una casa en ruinas, películas porno, dibujos animados, cartel de la fiesta de los solteros, fuegos artificiales, televisiones, fútbol, cigarros, cervezas, Coca-Cola, marihuana, teléfonos, cartas, una comunión, nieve, un belén, un árbol de navidades, regalos y las prostitutas en la carretera, a las que no se ve, pero las citan.

¹⁸¹ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., pp. 177-178.

Otras representaciones sirven para caracterizar el mundo de los personajes inmigrantes, como el producto de cosmética, el utensilio de peluquería y manicura, la fotografía, la cámara fotográfica, el teléfono, el dinero, la maleta, el puro cubano, la comida, la música y el baile dominicanos, la figurita de santería cubana. Apenas dos secuencias reflejan el medio urbano: una secuencia exterior y otra interior, en la que vemos a Milady bailando en una discoteca de un barrio de Valencia. La película sugiere que la cubana también ha tomado el sol en la playa y ha comido paella, a pesar de que esas escenas estén fuera de campo. De esas secuencias, 87 suceden de día, por la mañana o por la tarde, y 19 durante la noche y la madrugada.

Según Sorlin, las películas emanan una serie de modelos sociales y culturales manifiestos e implícitos, que a través de esquemas representativos, ensalzan una serie de antagonismos y asimetrías entre algunos de los temas y personajes.¹⁸² Patricia es mestiza, tiene el pelo rizado y oscuro. Milady es negra, tiene el pelo crespo pero siempre va peinada. Marirrosi es blanca, tiene el pelo liso y rubio. Patricia tiene 24 años. Milady tiene 20 años. Ambas son jóvenes. Marirrosi es más mayor, tiene 45 años. Patricia está en España desde hace cuatro años, es de Santo Domingo, República Dominicana. Milady acaba de llegar de La Habana, Cuba. Marirrosi es de Bilbao. Al llegar a Santa Eulalia por primera vez, Patricia saluda a la gente, acaricia el pelo de un niño, sonríe. Milady mira por la primera vez el pueblo, perpleja y decepcionada. Marirrosi está cruzada de brazos, pero también sonríe. Patricia lleva un vestido rojo largo que marca moderadamente su figura, lleva collar, unos pendientes grandes y una horquilla dorada en el pelo. Milady viste de manera vulgar y más llamativa, lleva unas mallas de lycra estampada con la bandera de los Estados Unidos, una blusa que también realza sus curvas y gafas de sol deportivas. Marirrosi lleva un vestido estampado largo y unos pendientes pequeños, es discreta, clásica y más elegante. Patricia y Milady son de origen humilde. La primera trabajaba como esteticista en República Dominicana y en España como empleada doméstica. La segunda estudió en Cuba. Las dos latinoamericanas dependen de sus compañeros afectivos para tener un hogar. Patricia depende de Damián para trabajar y obtener los documentos que le permitan residir en España, y Milady depende económicamente de Carmelo. Marirrosi pertenece a la clase media, es enfermera, y es económicamente independiente. Patricia y Milady son bellas, sensuales, cálidas, alegres, extrovertidas, habladoras, afectuosas, pero oportunistas. Patricia en un primer momento no revela a

¹⁸² Véase, en este sentido: Pierre Sorlin, *op. cit.*, p.147.

Damián que falsificó los papeles del divorcio de su pareja dominicana y que necesita casarse con un español para poder estabilizarse en el país. Miente al principio para realizar el matrimonio de conveniencia y poder afincarse en España, pero de modo general es honrada. Milady miente en algunas situaciones. La cubana no deja claro a Carmelo los verdaderos motivos por los cuales salió de Cuba; le oculta que sigue en contacto con un ex novio italiano; comenta con el camionero que él vive en Italia; a su familia les dice que está bien en España, cuando en realidad se encuentra mal; declara a las dominicanas, que se pegó con un armario, cuando lo cierto es que fue víctima de los abusos físicos de Carmelo; decide huir con la ayuda de Oscar y luego le abandona. Marirrosi es tímida, introvertida, amable, dulce, honesta, íntegra. Patricia y Marirrosi son trabajadoras. Marirrosi prioriza su trabajo en el hospital a su relación con Alfonso. Patricia prefiere trabajar que pasear con Milady en Calamocha. Milady valora la diversión y la libertad. Echa de menos los tiempos en que Carmelo la llevaba a pasear por La Habana. Quiere saber cómo es la vida nocturna de Madrid. Fuma hierba mientras trabaja en el bar del pueblo. También se escapa sola para pasear un día en Valencia. Patricia toma la iniciativa en relación al encuentro con Damián, pregunta si le gusta bailar, él hace gesto con la cabeza de que no, ella pregunta si quiere que se sienten. Ya sentados conversan tranquilamente, se presentan. Más adelante la iniciativa sexual es de Patricia. Marirrosi no tiene iniciativa en el primer encuentro. Alfonso la aborda, es juguetón, ella se escapa. La iniciativa sexual es siempre de Alfonso. Milady se escapa de Carmelo, es él quien tiene la iniciativa sexual. La representación del sexo es más explícita en el caso de Milady y Carmelo, menos en el caso de Patricia y Damián, y menos aún, en el caso de Marirrosi y Alfonso. Patricia se casa con Damián por intereses, con el objetivo de adquirir la documentación para poder trabajar y vivir en el país, traer a sus hijos de República Dominicana y tener un hogar. Milady establece una relación con Carmelo motivada por salir de Cuba, no le quiere, y tampoco desea casarse por conveniencia o tener hijos con él. Marirrosi inicia una relación amorosa desinteresada con Alfonso. Patricia y Milady son rechazadas por algunos habitantes de Santa Eulalia, como Gregoria, Aurora, y los jóvenes que entran en el bar. Marirrosi es aceptada por la familia de Alfonso. Patricia y Milady es representada en espacios públicos y domésticos. Marirrosi suele ocupar los espacios públicos del pueblo. Patricia es católica, y Milady es asociada con la santería, religión practicada en Cuba y otros países de América Latina, que tiene raíces africanas. Patricia se adapta a la vida en el campo, como revela su vestimenta y la naturalidad con que presenta su nuevo hogar a Lorna, Graciela y Daisy. La dominicana parece satisfecha al final de la historia, ya que aprecia a Damián, se enamora y finalmente es aceptada por Gregoria, y hace realidad el deseo de asentarse en España con los hijos

de su primera relación, y de formar una nueva familia. Al final de la historia está embarazada. Por otro lado, Marirrosi y Milady no se adaptan a Santa Eulalia y no se integran. Por motivos distintos sus relaciones fracasan. Las dos se van desamparadas y decepcionadas del pueblo.

Queda evidente que Patricia, Milady y Marirrosi, presentan características que son inversas y que revelan diferencias importantes en cuanto a la representación de sus etnias, cultura, historia, grupos sociales, edades, vestimentas, rasgos de personalidad, atributos físicos, reacción que tuvieron al llegar a Santa Eulalia, tipo de encuentro que tuvieron con sus parejas, motivación que tuvieron para empezar una relación amorosa, adaptación e integración al nuevo entorno, estereotipos, etc.

Sorlin reflexiona sobre la potencialidad que tiene el relato y la lógica narrativa de organizar y escenificar un modelo de sociedad, manifestando un sistema relacional en que individuos y grupos sociales se corresponden, se enfrentan o se ignoran, y expresando una concepción del universo social.¹⁸³ Casi todos los personajes principales explican la actividad profesional que realizan o realizaron en sus primeras apariciones, y explicitan el grupo social a que pertenecen. En Santo Domingo, Patricia trabajaba como esteticista. En Madrid se dedicaba al trabajo doméstico como interna y externa. En Santa Eulalia pasa a dedicarse a trabajar en el campo, hacer recados y hacer las compras para su nueva familia. En el desarrollo de la historia, Milady confiesa que estudió durante tres años para trabajar como técnico medio de laboratorio azucarero en La Habana. En Santa Eulalia trabaja muy poco tiempo como camarera en el bar de Aurora y Felipe, luego se queda sin ejercer una actividad remunerada. Marirrosi es enfermera en Bilbao. Damián trabaja con el rebaño, con el tractor en el prado, o haciendo alguna otra faena fuera; es agricultor y ganadero. Carmelo es constructor, es el hombre más adinerado del pueblo. Alfonso es propietario de un invernadero de plantas. La hermana de Alfonso, Aurora, junto a su marido Felipe, regentan el bar del pueblo. Oscar es un joven que trabaja para Carmelo en la construcción, su hermano está en la cárcel. Fran, el primer marido de Patricia no trabaja, intenta vivir del dinero que gana a través de chantajear a Patricia. Ya los personajes de la masa anónima ejercen otras actividades. En este grupo tenemos la banda municipal, el policía municipal, el alcalde, el chofer del camión y el conductor de la furgoneta. En las dos primeras jornadas queda evidente que el filme gira en torno a las historias de Patricia, Milady y Marirrosi, esas son las estrellas de la película.

¹⁸³ Véase, en este sentido: Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de op. cit.*, p.151.

Constatamos que la ficción se interesa más por el personaje de Patricia, que está presente en 38 secuencias, menos por el personaje de Milady, que aparece en 32, y menos aún por la historia de Marirrosi, que está presente en 16 secuencias. Después, hallaremos a los personajes principales que se relacionan amorosamente con las coprotagonistas, como Alfonso, Damián y Carmelo. Luego, encontraremos a otros personajes importantes, como Gregoria, Aurora, Fran, Oscar, Felipe, los dominicanos Lorna, Daisy, Graciela, Orlandito, Janay, Luisín, Olvido y por último la masa anónima, representada por los otros hombres y mujeres que participan de la fiesta de los solteros, la banda municipal, el policía municipal, el alcalde, los hombres solteros del pueblo, los señores paisanos que comentan la historia, el camionero que lleva a Milady a Valencia, los hombres jóvenes que entran en el bar y el chofer de la furgoneta. En esta esfera social, vemos que Carmelo, Gregoria, Aurora, Fran, los hombres jóvenes que entran en el bar y el chofer de la furgoneta, constituyen el grupo adversario de las inmigrantes, y por otro lado, Alfonso, Damián, Oscar, Felipe, Lorna, Daisy, Graciela, Orlandito y Janay y el chofer del camión, son los personajes que les apoyan.

En el proceso del desglose, percibimos las siguientes oposiciones sencillas, que ilustran una serie de temáticas que se enfrentan, tales como:

- Mundo rural X mundo urbano;
- América Latina x España;
- Mujer latinoamericana X mujer autóctona;
- Hombre latinoamericano X hombre autóctono;
- Mujer latinoamericana X hombre latinoamericano;
- Pareja mixta X pareja autóctona;
- Aspectos sociodemográficos de los latinoamericanos (edad, género, nacionalidad, profesión, nivel de estudios, repartición territorial, en España) X aspectos sociodemográficos de los españoles;
- Costumbres, tradiciones culturales, conductas, rasgos de personalidad y atributos físicos de los ciudadanos latinoamericanos X costumbres, tradiciones culturales, conductas, rasgos de personalidad y atributos físicos de la población autóctona;
- grupo que apoya a Patricia y Milady X grupo que es adversario de las latinoamericanas;

- Objetivos, deseos y necesidades de Patricia X objetivos, deseos y necesidades de Milady;
- Desafíos experimentados por Patricia y las estrategias para superar esas adversidades X desafíos experimentados por Milady y las estrategias para superar esas adversidades;
- Integración social y negociaciones culturales de Patricia X integración social y negociaciones culturales de Milady.

A partir de esa primera exploración de *Flores de otro mundo*, empezamos a entrar en contacto con un conjunto de esquemas sociales, sistemas relacionales, puntos que se repiten, zonas de silencio, fenómenos, ideas, objetos, lugares exteriores e interiores, que se asocian con las formas de representación del inmigrante económico latinoamericano en España, en un determinado período histórico, y que se relacionan con las otras películas que componen nuestro corpus fílmico. También nos fijamos en los temas que sólo se relacionan con la película clave, y en las conclusiones que sólo se aplican a los otros filmes de la serie. Recordamos sus argumentos, y empezamos a acercarnos a sus anécdotas.

Las otras películas del corpus fílmico

- ***En la puta calle (Enrique Gabriel, 1996)***: Juan, un electricista del norte de España, conservador, introvertido, nervioso y pesimista, decide dejar a su familia y partir hacia Madrid, con la esperanza de encontrar un trabajo. Al gastar el dinero que tiene, se ve obligado a dejar la pensión donde vivía. Finalmente su vida da un giro cuando conoce a Andy, un caribeño alegre, generoso, enérgico, creativo y algo ingenuo, que le enseña a sobrevivir en el ambiente duro de la calle y a no discriminar a las personas por su etnia. Los dos se apoyan mutuamente y hacen trabajos temporales precarios en una España en que imperan las altas tasas de desempleo, la miseria, la corrupción y el crecimiento de la adicción a las drogas. Andy no tiene los documentos para residir y trabajar, y en un intento de proteger la vida de Juan, sufre un accidente y es injustamente señalado por cometer un delito. El suceso tendrá como consecuencia su repatriación a Cuba. Por otro lado, Juan consigue un trabajo temporal en Teruel, montando naves para una factoría, y planea dejar Madrid.

134 secuencias que narran varios días, distribuidos en 14 jornadas.

Co-protagonista es Andy, que aparece en 37 secuencias.

- ***Cosas que dejé en la habana* (Manuel Gutiérrez, 1997):** Nena, Rosa y Ludmila, tres hermanas cubanas, llegan a Madrid, desde La Habana, Cuba, para trabajar clandestinamente en el taller de peletería de su tía María, afincada desde hace bastante tiempo en el país y que ya disfruta de cierta estabilidad económica. María, de personalidad rígida y controladora, reniega de la cultura cubana. Las hermanas emigran a España buscando mejores oportunidades profesionales y personales. Para reducir sus gastos, María acaba planeando que Nena, la más joven y bella, se case con Javier, el hijo homosexual de su proveedora de pieles, que no perdió las esperanzas de tener un nieto. Sin embargo, Nena, apasionada, independiente e íntegra, no acepta el matrimonio de conveniencia con Javier y no se acomoda en el taller de la tía, sino que decide luchar para triunfar como actriz y estar al lado de Igor. El cubano, además de atractivo, es rufián, dicharachero, y deshonesto. Para sobrevivir, se dedica a traficar pasaportes y visados falsos. A la vez que sale con Nena, empieza una relación interesada con Azucena, una española que busca relaciones amorosas con extranjeros y que es amiga de María y sus sobrinas. Al final Igor tiene problemas por traicionar a su jefe. Rosa, una mujer dócil y disciplinada, se adapta a la vida que María la asignó. Ludmila, la más pragmática de las hermanas, se casa con Javier para beneficiarse de los papeles y asentarse en España. Nena acaba por apropiarse ilegalmente de los documentos de una persona fallecida para poder trabajar como actriz en la televisión. Igor, a pesar de redimirse de su pasado turbio, de amar y de ser amado por Nena, parece que no podrá vivir una relación estable con esta.

107 secuencias que narran más de dos semanas, distribuidas en 8 jornadas.

Co-protagonistas son Igor, que aparece en 50 secuencias y Nena, que aparece en 49.

- ***Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999):** Hace poco tiempo que Marga perdió a su compañero en un accidente de coche, está desempleada y tiene que criar a su bebé; está desamparada. En Madrid, se encuentra con Rosa, una cubana, de La Habana, extrovertida, vital y honesta, que le devuelve la alegría, el optimismo y el romanticismo que había perdido. Cuando joven, Rosa fue cabaretera y después ejerció la prostitución en Cuba,

hasta conocer a un hombre español que la trajo al país, pero la maltrataba. Rosa acepta trabajar como niñera del hijo de Marga a cambio de una habitación en la que vivir, está indocumentada. También trabaja clandestinamente como camarera en un bar de copas. Rosa se enamora y se casa con un actor de teatro autóctono, hallando la estabilidad afectiva y la documentación para residir y trabajar en España. Marga pasa a ser propietaria de un video club y mantiene una relación amorosa plagada de encuentros y desencuentros con un artista más joven.

117 secuencias que narran 30 y pocos años, distribuidos en algo más que 21 jornadas.

Personaje secundario que se destaca es Rosa, que aparece en 15 secuencias.

- ***I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001):** Marcos, un joven de provincias, tímido, serio y trabajador, llega a Madrid, para ocupar un puesto de camarero en el bar que regentan sus tíos. Se enamora de Daniel, un chico que aspira a ser actor, no obstante, acaba conociendo otro tipo de amor cuando se topa con Marisol, una joven dominicana simpática, sincera y ambiciosa, que trabaja limpiando casas particulares y que tiene una hija de cinco años en su país de origen. Daniel se siente rechazado y busca consuelo en su mejor amiga, Carmen. Él intenta boicotear la relación de la pareja, pero al final se da cuenta que sus intentos son inútiles. Además de tener en una relación pasional, Marcos y Marisol comparten afinidades. Marcos monta un restaurante y forma una nueva familia con Marisol, que finalmente puede traer a su hija desde República Dominicana, tener otros descendientes con el español, y estabilizarse profesionalmente en el país.

113 secuencias que narran 5 años, un mes y algunas semanas, distribuidas en 18 jornadas.

Co-protagonista es Marisol, que aparece en 36 secuencias.

- ***Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005):** Cayetana, una mujer romántica, soñadora y solidaria, conoce a Zulema, una joven de Boca Chica, un municipio de Santo Domingo, República Dominicana, realista, luchadora y honrada. Zulema tiene que mantener al hijo de cinco años que dejó en República Dominicana. Sueña con traerlo a España en un futuro próximo. Las dos ejercen la prostitución en las calles de Madrid. De ese encuentro nace una

profunda amistad entre dos personas con personalidades distintas y mundos enfrentados, pues las profesionales locales no aceptan la competencia con las mujeres inmigrantes. Según las autóctonas, las extranjeras cobran menos y atraen más a los clientes. Además de tener problemas familiares, Cayetana intenta establecer una relación amorosa que acaba fracasando. Zulema es víctima del chantaje y de las agresiones físicas de un cliente que es funcionario, que le promete el permiso de residencia y trabajo en España, algo que nunca llega a suceder. Al saber que está contagiada de VIH, decide vengarse de este hombre. Gracias a la ayuda económica que le ofrece Cayetana.

147 secuencias que narran 18 jornadas, distribuidas en 18 jornadas.

Co-protagonista es Zulema, que aparece en 72 secuencias.

- ***Rabia* (Sebastián Cordero, 2010):** Rosa, una joven colombiana dulce, sumisa y responsable, es empleada doméstica interna en la mansión de una familia en el norte de España. Conoce a José María, un compatriota inconformista, impulsivo y celoso, que trabaja en la construcción, e inmediatamente empiezan una relación amorosa. Rosa es asediada por algunos hombres del pueblo por su belleza, y cotidianamente escucha comentarios machistas. José María decide hacer justicia con sus propias manos y apalea al hombre que frecuentemente la importuna. El jefe de José María habla sobre Rosa con desprecio, lo que le lleva a una discusión con el colombiano, que lo abofetea y accidentalmente lo mata. José María se refugia en el desván y en las habitaciones vacías de la casa en que trabaja Rosa, y oculto, presencia el día a día de una familia decadente, abusadora y a veces cruel. Rosa, a la vez que está embarazada, es víctima de una violación por parte de Álvaro, el hijo de sus jefes. José María decide asesinar al culpable. Finalmente Rosa tiene al bebé, a la vez que descubre la verdad sobre el padre de su hijo. Después de que la casa es fumigada, él no resiste y acaba muriendo intoxicado en los brazos de su amada.

109 secuencias que narran aproximadamente 9 meses, distribuidos en aproximadamente 17 días.

Co-protagonistas son José María, que aparece en 107 secuencias y Rosa, que aparece en 96.

- **Ander (Roberto Castón, 2009):** Ander, un vasco solitario, amable y sensible, trabaja como operario en una fábrica de bicicletas y como trabajador rural en el caserío, donde vive junto a su madre y a su hermana. Después de sufrir un accidente en el monte y romperse una pierna, se ve obligado a contratar a José, un joven de un pueblo cerca de Cusco, Perú, noble, introvertido y tímido, para realizar las tareas agrarias. Los dos se sienten atraídos uno por el otro y empiezan una relación amorosa, a pesar de los conflictos internos vividos por Ander, que nunca había tenido contacto con alguien del mismo sexo. La relación con Peio, su mejor amigo y con Reme, la prostituta de la comarca, también se ve modificada después de que Ander decide asumir los sentimientos que tiene por José, responsabilizándose de sus propias elecciones y desafiando los límites impuestos por una sociedad tradicional y conservadora.

110 secuencias que narran aproximadamente 5 meses, distribuidos en 18 días

Personaje secundario que se destaca es José, que aparece en 52 secuencias

- **Pagafantas (Borga Cobeaga, 2009):** Chema es un joven, que hace poco que dejó una relación estable con Elisa y renunció a un puesto de trabajo en la oficina del padre de su novia, y decide trasladarse temporalmente a la casa de su madre. En seguida, pasa a trabajar en una tienda de fotografías de un amigo de la familia. El joven tiene esperanzas de disfrutar de la vida de soltero, pero sus conquistas amorosas son nulas. Su vida cambia radicalmente cuando conoce a Claudia, una joven argentina, bella, sensual, extrovertida, indiscreta, divertida, imprevisible, y se enamora perdidamente. Claudia intenta trabajar como peluquera, a pesar de que no contar con los documentos para trabajar y residir en España. Chema cree que con el tiempo seducirá a Claudia, pero ella sigue viéndole sólo como a un buen amigo. La situación se complica cuando Claudia se reencuentra con su ex novio Sebastián, recién llegado de Argentina, y restablecen la relación amorosa. Después de haber sido arrestada, Claudia decide aceptar la propuesta de Chema: casarse con él para adquirir los papeles y poder permanecer en el país. La relación de Claudia con Sebastián fracasa. Chema retoma su relación con Elisa y tampoco le va bien. Después

del matrimonio de conveniencia, el bilbaíno sigue con esperanzas de conquistar a Claudia, pero parece algo imposible.

122 secuencias que narran un poco más de un año, distribuidos en 9 jornadas.

Personaje secundario que se destaca es Claudia, que aparece en 50 secuencias.

A partir del visionado de ese corpus fílmico, destacamos algunos de los alineamientos y disposiciones de los elementos visuales y sonoros que dan forma a las anécdotas, tales como: la fijación en la historia; la opción por un montaje clásico, en que vemos las imágenes encadenadas a servicio del progreso del relato, y que es evidente lo que sucede antes y después; la utilización de recursos de rodaje tradicionales; la estructuración rigurosa del material fílmico; la ordenación lineal de la anécdota, que de manera precisa, presenta un principio, después un conflicto, y luego un desenlace final; la sencillez de la articulación de la historia; el uso de la música y de los ruidos como elementos de significación; la característica lineal, continua y compuesta que posee el tiempo del relato, ya que es formado por algunos instantes en que la ficción y el relato coinciden, y otros en que no; la utilización de los planos largos, de la iluminación natural y de la interpretación de los actores para remarcar la sensación de realidad de las historias; las anécdotas que se desarrollan en un tiempo presente, no remitiendo al pasado lejano o muy próximo, y huyendo de los acontecimientos fechables; las repeticiones sistemáticas de ciertas reglas que revelan un modelo social y que remiten a las inquietudes, impresiones, percepciones y los prejuicios comunes; dicho de otro modo: a las expresiones ideológicas de ese período.¹⁸⁴

Con respecto a la **repartición territorial en España**, vemos que la ciudad de Madrid es el escenario cinematográfico preferido para representar a los inmigrantes latinoamericanos en España, como son los casos de *En la puta calle*, *Cosas que dejé en la habana*, *Sobreviviré*, *I love you baby*, y *Princesas*. Las excepciones son *Flores de otro mundo*, que está ambientado en Santa Eulalia, nombre ficticio del pueblo de Cantalojas, en Castilla-La Mancha, *Rabia*, que transcurre en Bidegoyan, un municipio del País Vasco, pero que podría ocurrir en cualquier lugar de España, puesto que no hay ninguna referencia explícita del lugar, *Ander*, que transcurre en el Valle de Arratia, en Vizcaya, y *Pagafantas*, que está rodada en Bilbao, también en el País Vasco, a pesar de que uno de los personajes argentinos se cambie definitivamente a Madrid.

¹⁸⁴ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, op. cit., pp.202-203; p. 206.

Esas representaciones reflejan en alguna medida la heterogeneidad de la repartición del stock de residentes latinoamericanos por todo el territorio español, ya que esos ciudadanos se concentraban, mayormente, en las comunidades en que el sector servicios y la construcción son unos de los nichos laborales más desarrollados, como Madrid, y luego, Catalunya. Otras comunidades, como Andalucía y Comunidad Valenciana, eran atractivas por las ofertas en el área de la construcción, el turismo, los servicios y la agricultura. García, Jiménez y Redondo recuerdan que antes de la crisis económica las mayores posibilidades de oferta de trabajo han estado en la construcción, hostelería y restauración, servicios personales, y agricultura, y eso explica porque el reparto de la población latinoamericana es tan desigual entre las comunidades autónomas españolas, como reflejan los datos del *Anuario Estadístico de Inmigración* de 2007.

Ese año, el 75% de la población latinoamericana residía en seis comunidades: Madrid, que concentraba un 23.49% de los residentes latinoamericanos, que lideraba el primer lugar del ranking, y luego, Catalunya, que concentraba un 21.92%, Comunidad Valenciana, que concentraba un 10.83%, Andalucía, que concentraba un 8.02%, Canarias, que concentraba un 5.69%, y Murcia, que concentraba un 5.47%. Baleares concentraba un 3.79%, Castilla y León un 3.52%, Castilla y La Mancha, con un 3.38%, Galicia un 2.91%, País Vasco un 2.81%, Aragón un 2.59%, Navarra un 1.88%, Asturias un 1.21%, Cantabria un 1.02%, La Rioja, con 0.78%, Extremadura un 0,49%, y Ceuta y Melilla un 0,1%, respectivamente.¹⁸⁵ En segundo lugar encontramos algunas provincias del arco mediterráneo, como es el caso de Valencia, Murcia, Alicante y las islas Baleares, y Canarias, que concentraban entre el 3% y el 5% de latinoamericanos. En tercer lugar encontramos Sevilla, Málaga, Almería, Pontevedra, La Coruña, Asturias, Cantabria, Vizcaya, Navarra, Zaragoza, Tarragona y Girona, que concentraban entre el 1% y el 3%. En cuarto lugar hallamos el resto de las provincias situadas en el interior de la península, excepto Granada, Cádiz, Castellón, Guipúzcoa y Lugo, en que la concentración de latinoamericanos era inferior al 1%.¹⁸⁶

Vemos que de toda la serie, sólo *Flores de otro mundo* y *Ander* están ambientadas en un entorno rural. La dicotomía entre la vida en el campo y la vida en la ciudad tiene una presencia importante en la primera. La alegría y la hospitalidad de Santa Eulalia durante la “fiesta de solteros” contrastan con la realidad cotidiana del pueblo, que es

¹⁸⁵ Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹⁸⁶ Véase, en este sentido: Antía Pérez Caramés, “Los residentes latinoamericanos en España: de la presencia diluida a la mayoritaria”, *Papeles de población*, nº 41, 2004, pp. 268-269.

representado a través de un paisaje poco variado y agraciado, y de un ambiente desagradable y hostil para las extranjeras. Patricia y Milady tienen dificultades para “integrarse”, pues no son aceptadas por una parte de la sociedad campesina. Milady se desencanta nada más llegar. Al conocer a Patricia, expresa su decepción con su nuevo entorno:

Patricia: *¿Te gusta aquí?*

Milady: *¿Y en verano es tan feo así como ahora?*

Patricia: *¿El qué?*

Milady: *Pues, todo.*

Patricia: *No lo sé, llevo poco tiempo aquí.*¹⁸⁷

Damián explica a Patricia que no hay mucha diversión en Santa Eulalia, pero que no se vive mal. Lorna, Graciela y Daisy, que viven en Madrid, hablan de la vida en Santa Eulalia con desprecio, infravalorando la vida rural. Al entrar en el gallinero de la casa de Gregoria, Lorna pregunta sorprendida:

Lorna: *Mujer, ¿dónde es que tú vives?*¹⁸⁸

En la despedida también expresa su decepción ante la nueva vida de la sobrina:

Lorna: *Óyeme, la una limpiando caca de vaca, la otra que se da golpe con los armarios, eso a mí no me gusta nada, ¿a qué no?*¹⁸⁹

Santaolalla¹⁹⁰ llama la atención a la división espacial que la película revela entre el espacio de “aquí”, el campo, el interior; y el espacio de “allí”, el núcleo urbano, el exterior, observando que a pesar de que los personajes intenten negociar esas separaciones, el espacio rural acaba restringiendo, oprimiendo, imposibilitando, limitando y siendo escenario de situaciones de desolación, falta de opción y abuso. De este modo, la carretera, los teléfonos y los vehículos sugieren representaciones que conectan la gran distancia entre estos dos mundos enfrentados. Según la autora,

Aunque la película incluye numerosos planos de carretera que se proyecta en el horizonte, aparentemente ofreciendo la posibilidad de la escapada, del acceso a otros espacios, estos planos acaban marcando más la distancia que la conexión existente entre dos mundos: o bien llevan a los personajes de vuelta a donde estaban (los viajes de Patricia, pero también las intentonas de huida de Milady), o bien conducen a callejones sin salida y tristeza (como en los casos de Marirrosi y Milady). Incluso hasta cuando las mujeres buscan los espacios abiertos para escapar siquiera temporalmente de

¹⁸⁷ Flores de otro mundo, 23:03-23:13.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, 54:47-54:48.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, 1:06:01-1:06:09.

¹⁹⁰ Isabel Santaolalla, *op.cit.*, pp.201-202.

la asfixia de sus opresivas casas, como cuando Patricia y las amigas venidas de Madrid van a dar un paseo por los alrededores del pueblo, se les niega ese espaciamento, ya que, por ejemplo en este caso, la carretera se convierte en un escenario de abuso cuando los conductores que circulan por ella gritan groserías a las mujeres, forzándolas a regresar a la casa.¹⁹¹

Es interesante mencionar que la propia directora, Icíar Bollaín, comenta que quiso retratar el paisaje castellano de Cantalojas como un lugar ni diverso, ni bello, ni acogedor, mediante una metáfora visual que resaltara los obstáculos que tenían Patricia y Milady al tratar de integrarse socialmente en el pueblo.

La localización era muy importante. Buena parte de lo que le ocurre a estas parejas, sobre todo a las mujeres, es la dificultad que encuentran para adaptarse. Siempre pensamos que el paisaje tenía que ser más bien duro, poco amable y abrupto. En realidad, en lo que se refiere al paisaje, la película no hace justicia al lugar donde rodamos, Cantalojas, que es bastante más bonito y variado de lo que se ve. En cuanto a si lo que se cuenta corresponde a la realidad, creo que bastante.¹⁹²

No obstante, el campo posee algunas características positivas para el inmigrante, como la posibilidad de acceder a un mundo laboral más estable, de independizarse financieramente, de disfrutar de un sueldo mejor pagado que en la ciudad, de poder ahorrar para enviar remesas de dinero a sus familiares, de lograr educar a sus descendentes, y de formar una nueva familia. Constatamos que en una población rural envejecida, existe más necesidad de que los hombres autóctonos se emparejen con mujeres de otros lugares, para que se genere descendencia y sentirse acompañados.

Damián: *Trabajo hay para hartarse, la verdad.*¹⁹³

Ander emite imágenes de un paisaje rural caracterizado por la belleza, contrastándose con *Flores de otro mundo*, a pesar de que también percibimos una representación negativa del grupo social campesino, ya que enseña una sociedad católica conservadora arraigada en los valores que se resisten a aceptar la homosexualidad, que prefieren reprimir sus sentimientos para satisfacer a los demás. Lo vemos en la relación de Evaristo y la madre de *Ander*, que no pudieron vivir su historia de amor, y que también se aprovechan de la debilidad de la situación de Reme para reiniciarla en el mundo de la prostitución. Por otro lado, a pesar de la existencia de algunos

¹⁹¹ *Ibíd.*, pp.202-203.

¹⁹² Véase, en este sentido: Comentarios de la directora, *Press Book Flores de otro mundo*, disponible en: <<https://laiguanaproducciones.files.wordpress.com/2012/05/floresdossier.pdf>>. Acceso en 5 may. 2015.

¹⁹³ *Flores de otro mundo*, 11:30-11:33.

episodios de racismo, la relación de José con los autóctonos es más positiva que negativa, como veremos más adelante. La película plasma la llegada de los inmigrantes latinoamericanos a la zona rural del norte de España, que acaba sustituyendo la mano de obra local, pues los jóvenes de la zona prefieren trabajar en las ciudades o en las industrias de los municipios más cercanos.

Ander: *¿A ti te parece normal que venga desde tan lejos a hacer cosas de caserío?*

Iñaki: *Y los que vendrán.*

Ander: *Sí, ¿eh?*

Iñaki: *Ya lo verás. (...)*¹⁹⁴

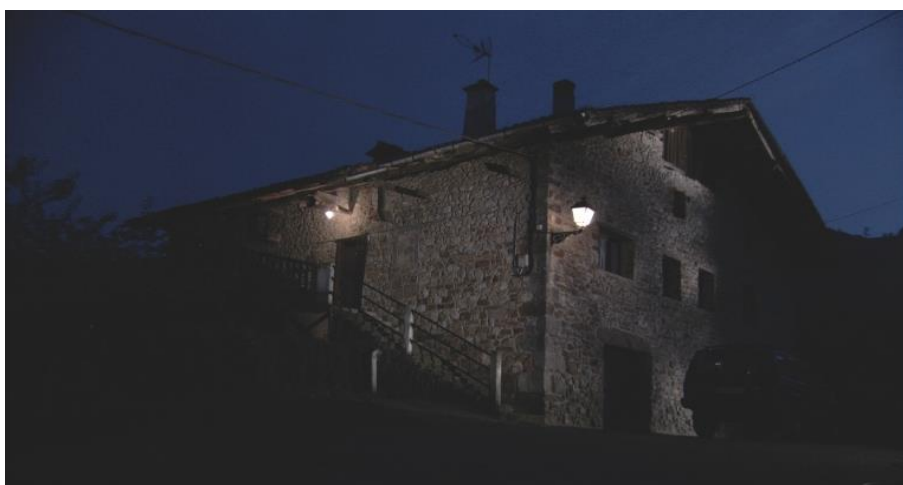


Imagen 2. *Ander* (Roberto Castón, 2009)¹⁹⁵

También encontramos algunas referencias negativas sobre el campo en las películas *Sobreviviré* y *Cosas que dejé en La Habana*.

Rosa: *¿Tú sabes, Marga, que yo tengo una amiga que se vino para acá para España porque le encantaba los toros, y el gallego se la llevó para allá “pa” Galicia, y se la puso a ordeñar vaca? ¡Imagínate, tú!*¹⁹⁶

Nena: *Sí, Rosa, pero tampoco hay que estar alabándolo todo con tanta exageración: “¡Que cuadro tan bonito! ¡Qué calle tan mona! ¡Por favor, caballero, que no vaya pensar que somos campesinas rusas!”*¹⁹⁷

Por el contrario, las películas *Flores de otro mundo*, *Cosas que dejé en La Habana*, *Sobreviviré*, *I love you baby* y *Princesas* representan la ciudad de Madrid como un

¹⁹⁴ *Ander*, 23:44-23:54 (versión original en euskera).

¹⁹⁵ En: http://www.lambdaweb.org/cinema/ediciones_anteriores/2009/es/largometrajes.html. Acceso en 14 oct. 2016.

¹⁹⁶ *Sobreviviré*, 21:24-21:33.

¹⁹⁷ *Cosas que dejé en La Habana*, 9:47-9:57.

lugar que puede proporcionar entretenimiento y conocimiento, ya que ofrece una diversidad de actividades de ocio y cultura en que el inmigrante puede frecuentar bares, locales para bailar, discotecas, teatro, etc. En *Flores de otro mundo* Valencia también es representada como un espacio que incita a la libertad, donde Milady puede ir a la playa, comer paella, bailar en una discoteca. Sin embargo, la Bilbao burguesa representada por la película *Pagafantas* es reflejada casi siempre como un lugar con pocas opciones de diversión y con una vida nocturna limitada.

Milady: *Cuéntame, ¿y cómo es la gente en Madrid? Porque en la tele sí ve lo más bien.*

Patricia: *Lindo sí es, y grandísimo. Pero yo no salía mucho.*

(...)

Milady: *Ven acá, ¿y cómo es la gente, no sé, andan por las noches?*

Patricia: *Hay buenas discos. (...)*¹⁹⁸

Ludmila, en *Cosas que dejé en La Habana*, se impresiona positivamente con la ciudad de Madrid. Al entrar por primera vez al piso de su tía María se acerca al balcón y exclama:

Ludmila: *¡Ay, que vista tan linda! ¡Rosa, no cabe un carro más!*¹⁹⁹

I love you baby también hace mención a la belleza de la capital y a la cantidad de espacios destinados a las actividades lúdicas:

Marisol: (...) *Vas a ver como aquí es todo muy bonito, hay muchos sitios para jugar y muchas niñas como tú, te va a gustar, mi niña*
(...)²⁰⁰

Por otro lado, *Flores de otro mundo*, *En la puta calle*, *Cosas que dejé en La Habana*, *Princesas*, *Rabia*, y en menor medida *Sobreviviré* y *I love you baby*, también transmiten una mirada crítica en relación al panorama socio-económico de los núcleos urbanos, revelando que la ciudad puede ser un lugar inhóspito para el inmigrante, ya que pueden toparse con innumerables obstáculos, como la miseria, la violencia callejera, la falta de integración en una diversidad de paisajes urbanos, las altas tasas de desempleo, las viviendas indignas, los trabajos precarios, los maltratos y la violencia física y psicológica, las situaciones de racismo, los aparatos burocráticos del Estado que dificultan el acceso a los papeles para trabajar y vivir en España, los

¹⁹⁸ *Flores de otro mundo*, 29:43-30:08.

¹⁹⁹ *Cosas que dejé en la Habana*, 8:42-8:46.

²⁰⁰ *I love you baby*, 5:28-5:35.

controles policiales que pueden llevarlos a la repatriación y a la reducción de la movilidad en la ciudad, etc.

Al acercarnos a los **paisajes urbanos y rurales, a los espacios públicos y privados, a las zonas de ocio, residenciales y socio-profesionales**, podemos identificar qué espacios diferenciados fueron modificados por la presencia del fenómeno migratorio en España y cuáles son las representaciones de las divisiones topográficas de la inmigración latinoamericana en España emanadas por el cine. En la serie vemos que los inmigrantes latinoamericanos circulan por espacios públicos, como el barrio periférico, el barrio céntrico, la calle, la avenida, la carretera, el centro de esparcimiento y de paseo, el metro, el autobús, la escuela, el hospital, el ayuntamiento, el cementerio, la plaza, el parque infantil, el mercadillo al aire libre, el aeropuerto, la playa, el Centro de Acogida para Inmigrantes, la Comisaría de Policía. Además, los sujetos latinoamericanos también son representados en espacios privados, como la peluquería, el supermercado, el albergue para inmigrantes, el locutorio, la tienda de juguetes, la pensión, la iglesia. Sobre las zonas de ocio que están relacionadas con estas poblaciones, citamos la discoteca, el bar con baile, el bar popular, la cafetería, el restaurante popular, el karaoke, el teatro, el video club. En cuanto a las zonas de trabajo asociadas con esta etnia, mencionamos la casa del autóctono, la fábrica, la construcción, la discoteca de alterne, la frutería, el bar popular, el bar danzante, el restaurante popular, el matadero porcino, el puesto callejero de comida en el mercado, la escuela, la peletería, la peluquería, el teatro y la televisión, el huerto, la cuadra, el gallinero, etc. Por otro lado, no hay representación de estos ciudadanos en organizaciones no gubernamentales, ni en cooperativas, asociaciones, manifestaciones callejeras, bibliotecas, universidades, centros de enseñanza, centros de arte, cultura y cultura, museos, galerías, cines, festivales de música, conciertos, espectáculos de danza, lugares emblemáticos de interés turístico y cultural, partidos de fútbol, corridas de toros, fiestas populares, montes, jardines, parques, gimnasios, centros comerciales, tiendas de ropa, etc. son inexistentes. En este sentido, la representación de la organización espacial urbana y rural es ideológica, pues revela las marcas de las separaciones y de las jerarquizaciones sociales entre los autóctonos e inmigrantes latinoamericanos, la falta de integración y de movilidad urbana, y la escasez de la conexión entre esta población y la enseñanza, la cultura, el arte, el deporte, las actividades de ocio, la política, el activismo, el consumo, etc.

En los lugares asociados con la inmigración hallamos otras representaciones que están relacionadas con personajes inmigrantes latinoamericanos: el móvil, el teléfono

fijo, el teléfono del locutorio, la televisión en que se transmite el fútbol, la animación y la telenovela de América Latina (*Flores de otro mundo*, *I love you baby*, *Princesas*, *Rabia*), la radio (*Cosas que dejé en la habana*), el ciclomotor (*Pagafantas*), el utensilio de esteticismo y peluquería (*Flores de otro mundo*, *I love you baby*, *Princesas*, *Pagafantas*), la revista de moda (*Pagafantas*), la bandera de los Estados Unidos que estampa los *leggings* de Milady (*Flores de otro mundo*), las banderas de innumerables países (*Flores de otro mundo*), las banderas de los países de América Latina (*Flores de otro mundo*, *Cosas que dejé en la habana*, *Princesas*), la fotografía de algunos miembros de la familia o de los amores que quedaron en el país de origen de los inmigrantes (*Flores de otro mundo*, *Cosas que dejé en La Habana*, *I love you baby*, *Princesas*, *Ander*), el poster musical (*Pagafantas*), la maleta (*Flores de otro mundo*, *En la puta calle*, *Cosas que dejé en la Habana*, *Sobreviviré*, *I love you baby*, *Princesas*, *Ander*, *Pagafantas*), el alcohol (*En la puta calle*, *Cosas que dejé en La Habana*, *Sobreviviré*, *Pagafantas*, etc.), la comida típica de algunos países de América Latina (*Flores de Otro mundo*, *En la puta calle*, *Cosas que dejé en la Habana*, *I love you baby*, *Sobreviviré*, *Princesas*), el ícono religioso católico (*Rabia*, *Ander*), etc.

En cuanto a los **países de origen** de esos personajes, vemos que predominantemente provienen del Caribe, así en seis de las películas. De las ocho películas elegidas, *En la puta Calle* se centra en un personaje caribeño, *Flores de otro mundo* en un personaje cubano y otro dominicano, *I love you baby* y *Princesas* retratan personajes exclusivamente dominicanos, *Cosas que dejé en la Habana* y *Sobreviviré* se centran en inmigrantes cubanos, en *Rabia* son personajes colombianos, un personaje peruano tiene gran protagonismo en *Ander* y un personaje argentino es muy relevante en *Pagafantas*.

Elena afirma que el contexto de la migración en los primeros filmes de la segunda mitad de años noventa, como *En la puta calle*, *Cosas que dejé en La Habana* y *Flores de otro mundo*, se transforma notablemente a partir de 1999, época en que vemos el proceso conocido como la “latinoamericanización” de la inmigración en España. El autor percibe que la producción cinematográfica española de los primeros años del siglo XXI pasa a diversificar las nacionalidades procedentes de América Latina, dando representación a más personajes de Colombia y Perú.

Constatamos que el cine de este período muestra especial interés por historias de la población caribeña, como Andy, Sonia y el conductor del coche caribeño, de *En la puta calle*, María, Rosa, Ludmila, Nena, Igor, Miguel, Aníbal, de *Cosas que dejé en La*

Habana, Milady, Patricia Daisy, Graciela, Lorna, Fran, Janay y Orlandito, de *Flores de otro mundo*, Rosa, de *Sobreviviré*, Marisol, Kenia, Kati, Rosi, y Teresa, Luís, Fredis y Rafa, Tatiana, de *I love you baby*, Zulema, el inquilino y su hijo, y el dueño de bar latino, de *Princesas*. No obstante, podemos afirmar que hay en las producciones cinematográficas más recientes propensión a representar personajes andinos, como el albañil de *En la puta calle*, Rosa, José María y Viviana, de *Rabia*, y José, de *Ander*, y también argentinos, como Claudia y Sebastián, de *Pagafantas*.

Es interesante observar que son pocos los personajes inmigrantes económicos argentinos, solamente reflejados en una película de la muestra, por otra parte un colectivo con un alto índice migratorio en España, como veremos más adelante. Podemos especular que ese colectivo ha estado asociado con la figura del exiliado político llegado a partir de la década de los sesenta, y a menudo vinculado con una población con ascendencia europea cercana, revelando que en el imaginario español la inmigración está relacionada con los orígenes étnicos africanos, como son más evidentes en los rasgos físicos de Andy y Sonia, en *En la puta calle*, Milady, Aníbal, del conductor de coche caribeño, en *Cosas que dejé en La Habana*, de Patricia, Milady, Daisy, Graciela, Fran, Janay y Orlandito, en *Flores de otro mundo*, de Kenia, Kati, Rosi, Teresa, Luís, Fredis, Rafa y Tatiana, en *I love you baby*, Zulema, del inquilino dominicano y su hijo, y el dueño del bar latinoamericano, en *Princesas*, y también indígenas, como vemos más explícitamente en los casos del albañil andino, en *En la puta calle*, de José, en *Ander*, y de Rosa, José María y Viviana, en *Rabia*.

De alguna manera, el cine refleja el fenómeno del importante incremento de las poblaciones procedentes de los Andes, y de la disminución de la población llegada del Caribe, a partir de los primeros años del siglo XXI, una tendencia detectada en la evolución de las cifras estadísticas, que hacen referencia a la afluencia de latinoamericanos según su nacionalidad. El alza de las poblaciones procedentes de Ecuador, Colombia y Bolivia, y el descenso de los procedentes de República Dominicana y Cuba, dos países con altas tasas migratorias en la década de los noventa, es notable.

Según las estadísticas del *Anuario Estadístico de Extranjería* del Ministerio de Interior de 1997, los peruanos ocupaban el primer lugar del stock de residentes latinoamericanos, y alcanzaban un 18,9% de este conjunto migratorio, equivalente a un total de 21.233 ciudadanos. Los dominicanos ocupaban el segundo, con un 18,2% (20.381). Los argentinos el tercero, con un 15,3% (eran 17.188). Los cubanos

ocupaban el cuarto, con un 9,4% (10.507). Los colombianos el quinto, con un 7,5% (8.412). Los ecuatorianos el nono, con un 3,7% (4.112), y los bolivianos ocupaban el décimo, y alcanzaban un 0,9% (999).²⁰¹ De acuerdo con las cifras del Instituto Nacional de Estadística (INE), en 2008, los ecuatorianos ocupaban el primer lugar de la totalidad de latinoamericanos en España, y alcanzaban un 19,94% de este conjunto migratorio, equivalente a 458.437 ciudadanos. Los colombianos el segundo, con un 14,37% (30.419). Los argentinos el tercero, con un 14,37% (290.281). Los bolivianos el cuarto, con un 10,47% (240.912). Los peruanos el quinto, con un 7,06% (162.425). Los dominicanos y cubanos aparecían respectivamente como octava, con un 4,99% (114.707), y nona población, con un 4,02% (92.583).²⁰² Esos cuadros estadísticos revelan grandes fluctuaciones de las cifras de migratorias, por nacionalidad, durante un poco más de una década.

Desde otro punto de vista, es interesante mencionar que los **países y ciudades de Latinoamérica** de los que proceden los inmigrantes son representados vagamente por la serie de películas, y son presentados, en la mayoría, desde un punto de vista negativo. En algunos casos la nostalgia de la tierra y de la gente se mezcla con los recuerdos de una realidad en la que imperan los problemas políticos y socio-económicos.

Según Patricia, en *Flores de otro mundo*, República Dominicana es un lugar en que es difícil acceder a un trabajo que proporcione medios para mantener a los hijos. En Cuba, Milady pudo hacer una formación que ella considera inútil. En ambos lugares el mundo laboral es visto como algo inseguro y precario que no garantiza una vida estable ni el bienestar en el futuro. La posición de rechazo que siente la cubana por el régimen castrista no es verbalizada, pero es simbolizado por lo que lleva puesto, en este caso unos llamativos *leggings* con la bandera estadounidense. La Habana es representada como una ciudad en que existe la opción del autóctono a divertirse cuando se mantiene algún tipo de relación con el extranjero, como muestra la conversación de Milady con Patricia, en que revela que echa de menos los tiempos en que Carmelo la llevaba a la playa, al *Hotel Comodoro*, a bailar en el *Palacio de la Salsa* o en la discoteca *La Maison*.

Milady: "¿Y yo soy técnico medio de laboratorio azucarero, mira tú?
Patricia: ¿Y eso para que vale?

²⁰¹ Véase, en este sentido: Antía Pérez Caramés, *op. cit.*, pp.270-272.

²⁰² Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p.57.

Milady: *Ay hija, ¿para qué va a valer? Para nada. Tres años en una pocilga de escuela (...)*²⁰³

Patricia: (...) *Yo lo único que siempre he querido es tener un trabajo digno para poder crear a mis hijos, y vivir tranquila. Y como en mi país no puedo, me he tenido que venir al tuyo.(...)*²⁰⁴

En general, en *Cosas que dejé en la Habana*, Cuba se ve desde una perspectiva negativa. Ludmila no quiere volver a vivir en su país de origen. La cubana recuerda las restricciones económicas, con repulsión, describiendo la mala calidad de las compotas de manzana que los rusos enviaban a Cuba:

Ludmila: *Ay, mi hija, pero si casi no se podían ni abrir. Óigame, parecían cajas de caudales, en vez de potes de conserva.*²⁰⁵

Rosa y Ludmila explican las dificultades que tenía Nena para triunfar como actriz en Cuba, pues había menos oportunidades laborales en el mundo del teatro y del cine.

Rosa: *Por Nena es que nosotras hemos venido a España, tía. Allá casi no se hacen obras de teatro y las películas de Pascuas a San Juan.*

Ludmila: *Y cuando se hacen, no se ven en ninguna parte.*

Rosa: *Yo creo que aquí es donde Nena tiene más porvenir.*²⁰⁶

Igor, que en un tiempo remoto creyó en la Revolución Cubana, termina por decepcionarse con el sistema político y desengaña con el régimen de Fidel Castro.

Igor: (...) *Y yo creía que Cuba era el país más importante del mundo y que las centrales soviéticas eran las mejores, y me fui a Moscú a estudiar, y de pronto empecé a hundirme en la mierda. (...)*²⁰⁷

Rosa, en *Sobreviviré*, emite una visión positiva de Cuba y de su gente:

Rosa: (...) *Dicen que cuando vas a la Habana, siempre vuelves. No sé por qué. Si será por la música, el ron, el calor, ¡bueno, o los cubanos! (...)*²⁰⁸

A pesar de eso, la cubana tiene muy claro que no quiere volver a su tierra debido a la falta de oportunidades para incorporarse al mercado laboral.

Marga: *¿No te arrepientes de haber venido?*

Rosa: *¿Qué si me arrepiento? ¡Es que tú no sabes lo que es jinetear! ¡Ganarse la vida en la calle! Yo amo mucho a Cuba pero la cosa está*

²⁰³ *Flores de otro mundo*, 26:12-26:21.

²⁰⁴ *Ibíd.*, 1:16:58-1:17:05.

²⁰⁵ *Cosas que dejé en La Habana*, 14:38-14:45.

²⁰⁶ *Ibíd.*, 15:49-16:02.

²⁰⁷ *Ibíd.*, 1:10:31-1:10:42.

²⁰⁸ *Ibíd.*, 48:22-48:30.

*muy dura. Si hay algo que he aprendido allá es no quejarme de nada. ¿Para qué? Gracias a dios que pude salir de todo eso, si no estaría presa. (...).*²⁰⁹

Zulema, en *Princesas*, también es consciente del empeoramiento del panorama socio-económico:

Cayetana: (...) ¿En tu país hay equilibristas?
*Zulema: 10 millones.*²¹⁰

José, en *Ander*, cree que su país es bello, pero también es consciente de la injusticia social y de la miseria en que él y sus familiares vivían. Tras la muerte de su padre les echaron de sus tierras en el medio rural, y tuvieron que emigrar a Lima para sobrevivir:

José: ¡Es muy bonito todo esto!
Arantxa: ¿Más bonito que tu tierra?
*José: Aquí siempre me hacen esa pregunta. Pero en realidad no, no es tan diferente.*²¹¹

*José: (...) Pero también me acuerdo de la época en que pasamos hambre.*²¹²

Ese discurso da fe de las razones por las que los personajes emprenden el proyecto migratorio hacia España, y explica la necesidad de estabilizarse económicamente en el país. Pérez cita que entre los años de 1997 y 2001, la combinación de los motivos políticos y de la violencia como factor de expulsión y huida hacia otros países con la creación de nichos laborales en España, hace que las tasas de caribeños y andinos se incrementen, y que los porcentajes de los procedentes del cono sur disminuyan. Por otro lado, a partir del año 2002, cita, principalmente, el factor socio-económico, y en menor medida la violencia, como importantes condicionantes que impulsaron a los latinoamericanos del cono sur y andinos a emigrar. Las medidas económicas impuestas por el gobierno de Argentina en 2001 –lo que se conoció como el Corralito– sirvieron como factor importante motivador de los flujos migratorios de ese colectivo, en una época marcada por el agravamiento de la crisis política, financiera y social que arrasó el país.²¹³

Anna Ayuso y Gemma Pinyol enfatizan la importancia de conocer los ámbitos sociopolíticos y económicos de América Latina para comprender los principales

²⁰⁹ *Sobreviviré*, 21:34-22:10.

²¹⁰ *Princesas*, 42:29-42:33.

²¹¹ *Ander*, 31:04-31:17.

²¹² *Ibíd.*, 43:30-43:35.

²¹³ Antía Pérez Caramés, *op. cit.*, p.273.

motivos que en los últimos años de la década de los noventa tuvieron los ciudadanos para desplazarse, destacando como factores de expulsión, la falta de estabilidad económica, la exclusión social, la pobreza, las tasas altas de empleo informal, el desempleo, la desigualdad de los ingresos, la precariedad del sistema de seguridad social, el aumento de la violencia y del crimen organizado, la baja calidad institucional, la crisis y el desprestigio de la representación política y del modelo económico neoliberal:

Respecto a los factores push o de expulsión, se suele destacar que la inestabilidad social y política en varios países de ALC ha generado incentivos para la emigración de personas en busca de mejores oportunidades de empleo en el extranjero que mejoren su nivel de vida y les permita eludir la vulnerabilidad. Con un 33,2% de población pobre en el año 2008 (182 millones de personas), la región continúa siendo la más desigual del mundo: el ingreso per cápita del quintil más rico supera en promedio 20 veces al más pobre. El coeficiente Gini en América Latina es aún el más alto del mundo; se sitúa en 0,52, mientras que en los países de la OECD está en 0,34, en Europa del Este en 0,32 y en Asia en 0,41. En 2008 el desempleo alcanzaba el 7,4% de la población, pero hay previsiones de que supere el 9% en 2009. Además se mantiene tasas de empleo informal muy altas en toda la región, pues se calcula que en 2007 casi seis de cada diez ocupados urbanos trabaja en el sector informal (CEPAL, Panorama laboral, 2008). Durante los cinco años de crecimiento económico que precedieron a la crisis económica y financiera de 2008 se consiguió un proceso lento pero continuado de reducción de la pobreza que alcanzó a 27 millones de personas, pero la región sigue registrando altos niveles de exclusión social.²¹⁴

En relación a la **composición por grupos de edad**, los personajes latinoamericanos varían, aproximadamente, entre los cinco y los sesenta años, perteneciendo la mayoría de los personajes a la franja de edad de los treinta, como Rosa, Ludmila, Igor, de *Cosas que dejé en La Habana*, Andy, Sonia, el albañil andino y el conductor del coche caribeño, de *En la puta calle*, José, de *Ander*, Viviana, en *Rabia*, Daisy, Graciela y Fran, de *Flores de otro mundo*, Luís, Fredis y Rafa, de *I love you baby*, y Sebastián, de *Pagafantas*; y de los veinte años, como Nena y Miguel, de *Cosas que dejé en La Habana*, Milady y Patricia, de *Flores de otro mundo*, Marisol, Kenia, Kati, Rosi, y Teresa, de *I love you baby*, Zulema, en *Princesas*, Rosa, de *Rabia*, y Claudia, de *Pagafantas*. La minoría tiene más de cuarenta años, como José María, en *Rabia*, Lorna, de *Flores de otro mundo*, Aníbal, de *Cosas que dejé en La Habana*, y el inquilino dominicano, de *Princesas*; entre zero y diez, como Janay y Orlandito, de *Flores de otro mundo*, Tatiana, de *I love you baby*, el hijo del inquilino dominicano, de *Princesas*; o más de cincuenta, como Rosa, de *Sobreviviré*, María, de *Cosas que dejé en la Habana*, y el dueño del bar latinoamericano, de *Princesas*. Junior y los futuros

²¹⁴ Anna Ayuso, Gemma Pinyol, *op. cit.*, pp.11-12.

hijos de Marisol, de *I love you baby*, y de Patricia, de *Flores de otro mundo*, y Rosa y José María, de *Rabia*, son ejemplos evidentes de la segunda generación de inmigrantes latinoamericanos en España. Por otro lado, no queda claro si otros personajes, como los dos hijos del propietario del bar dominicano, nacieron en América Latina o en España.



Imagen 3. *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009)²¹⁵

Vemos que hay una correspondencia entre la representación cinematográfica y la media de edad de los inmigrantes provenientes de América Latina, que apuntan las estadísticas. En el año de 2008, según los datos del *Anuario Estadístico de Inmigración* del Ministerio de Empleo y Seguridad Social de España, entre la población nacida en los países latinoamericanos, independientemente de su situación jurídica, tienen un mayor peso los grupos de 20 a 39 años, tanto en hombres como en mujeres.²¹⁶ Esto indica que los latinoamericanos destacan por ser un colectivo que se caracteriza por inmigrar en una edad adulta joven, una vez que ha concluido su ciclo educativo básico. Los ciudadanos comprendidos dentro de estas franjas de edad son considerados los más activos, debido a que están preparados para ingresar en el mercado de trabajo, como vemos en la casi la totalidad de los personajes de la muestra, y también para procrear, como podemos ver en los casos de Patricia, en

²¹⁵ En: <http://cinemerida.blogspot.com.es/2009/07/pagafantas-10-razones-para-amarla-y-una.html>. Acceso en 14 oct. 2016.

²¹⁶ Véase, en este sentido: Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p.61

Flores de otro mundo, Marisol, en *I love you baby*, y Rosa, en *Rabia*. Según las cifras del *Anuario Estadístico de Inmigración* del Ministerio de Empleo y Seguridad Social de 2007, los latinoamericanos en edad laboral, entre los 16 y los 64 años, suponían un 85,88% (1.043.810 ciudadanos), los menores de 16 años un 12,41% (150.765) y los mayores de 65 años un 1,71% (20.773).²¹⁷ Estos datos reflejan una propensión al incremento de los grupos de menos de 16 años, y de los comprendidos entre los 16 y 25 años, viéndose una tendencia a que dicha población rejuvenezca con el paso del tiempo, pues tendrá más tiempo para llevar a cabo la reagrupación familiar y para constituir nuevas familias en el país de acogida.

García, Jiménez y Redondo mencionan que, en 2007, Paraguay era el país del que procedía el mayor grupo en la franja de edad laboral (más del 95%). Más del 90% de los ciudadanos de Bolivia, Brasil, Méjico Nicaragua, Guatemala y Costa Rica también representaban al grupo de los que tenían entre los 16 y los 64 años; esos países han aumentado sus índices migratorios a partir de 2006. De los menores de 16 años sólo superaban el 10%, en Argentina, Colombia, Ecuador, El Salvador, Honduras y república Dominicana, países “(...) con una sólida tradición emigratoria hacia España o, en el caso de los de tendencia más reciente, con duras condiciones sociopolíticas que les han hecho optar, en cuanto les ha sido posible, por consolidar sus núcleos familiares en España.(...)”²¹⁸ Entre las nacionalidades latinoamericanas, los mayores de 65 años no alcanzaban un 5%, ya que los ciudadanos de los primeros grupos migratorios no han llegado a esa edad, y en consecuencia de las características demográficas de los países de origen.²¹⁹

De acuerdo con Marieke Göttisch, según los datos proporcionados por los padrones municipales del INE de 2008, el 54% de los inmigrantes latinoamericanos censados como residentes en España tenían entre 25 y 44 años, mientras que en la población española este grupo sólo representa un 31%.²²⁰

Son pocas las películas con latinoamericanos en edad escolar, como Janay y Orlandito, de *Flores de otro mundo*, y de Tatiana, y Junior, de *I love you baby*. Sin embargo, según los datos del Ministerio de Educación y Ciencia, desde el año de 1997, hasta 2004, hubo un crecimiento de las cifras del alumnado latinoamericano

²¹⁷ *Ibíd.*, p.60.

²¹⁸ Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p.61.

²¹⁹ Véase, en este sentido: Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p.61.

²²⁰ Véase, en este sentido: Marieke Göttisch, *op. cit.*, p.285.

matriculado en enseñanzas no universitarias en el país, superando a los residentes europeos en régimen comunitario, que solían tener mayores porcentajes. En el curso 1997-1998, 164.167, un 22,8% de los alumnos, procedían de América del Sur y América Central, mientras que en el curso 2003-2004, 200.675, un 50,4%, eran procedentes de esta parte del continente.²²¹

En relación a la **composición por sexo**, vemos que los protagonistas son predominantemente del género femenino, como vemos en *Flores de otro mundo*, *Sobreviviré*, *I love you baby*, *Princesas* y *Pagafantas*. Las excepciones son *En la puta calle* y *Ander*, que se centran en la historia de protagonistas latinoamericanos masculinos. *Cosas que dejé en la Habana* y *Rabia* presentan personajes masculinos que comparten el protagonismo con mujeres, aunque la primera película presenta más personajes femeninos que son transcendentales en el relato.

A diferencia, pues, de lo que sucede con los inmigrantes de otras procedencias, con un perfil mayoritariamente masculino, el colectivo latinoamericano se caracteriza –con independencia de las lógicas fluctuaciones según los periodos y los países de origen– por una fuerte presencia femenina y el cine español así lo ha reflejado. (...) La casuística es ciertamente variada y engloba tanto a camareras como a profesoras de música o, muy frecuentemente prostitutas, pero el predominio es claro y contundente frente a los pocos films en los que la inmigración latinoamericana viene inequívocamente encarnada por una figura masculina.²²²

Al enfocar el tema de la repartición por género, las investigaciones destacan las altas cifras de inmigrantes latinoamericanos del sexo femenino, procedentes, especialmente, de República Dominicana, Ecuador y Colombia, de lo que resulta que este colectivo de extranjeros sea el más feminizado, en España.²²³

Esta característica migratoria está íntimamente relacionada con el aumento de las ofertas de trabajo en el sector del servicio doméstico, que abarca tareas domésticas generales para mantener la infraestructura y la limpieza del hogar o el cuidado y atención de dependientes, como niños, ancianos, enfermos y discapacitados, a partir de la década de los noventa, como reflejan los personajes de Patricia, en *Flores de otro mundo*, Sonia, en *En la puta Calle*, y Rosa, en *Rabia*, que han ejercido o ejercen la actividad de empleada de hogar, Rosa, en *Sobreviviré*, que atiende y cuida a un menor, y Marisol, en *I love you baby*, que trabajó en el área de limpieza de hogar. No

²²¹ Antía Pérez Caramés, *op. cit.*, p.285.

²²² Alberto Elena, "Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005", *op. cit.*, pp.123-124.

²²³ Véase, en este sentido: Marieke Götsch, *op. cit.*, p.285.

obstante, los porcentajes de residentes del sexo masculino se reavivaron a lo largo de los años, como reflejan las estadísticas a partir del año 2000, y de alguna manera, lo mismo ocurre en las producciones más recientes de la serie fílmica que se interesan por las historias de José María, en *Rabia*, que trabaja como albañil, y José, en *Ander*, que realiza tareas agrarias. Izquierdo, López y Martínez, citan que esta tendencia que revela una proporción más equilibrada en relación al género, sería consecuencia de los siguientes fenómenos: hubo un crecimiento de la demanda en el área de la agricultura y un incremento de las facilidades políticas e inclinaciones de los empresarios del área de la construcción hacia el perfil masculino latinoamericano; y las mujeres inmigrantes después que se asentaron en el país tendieron a reagrupar hijos y esposos.²²⁴

En 1997, las mujeres representaban el 65% de la totalidad de la población latinoamericana en España. Ese año, también las dominicanas alcanzaban un 80% entre la población de su país, las colombianas un 72%, las ecuatorianas un 69%, las peruanas un 65%, las cubanas un 61% y las argentinas un 52%, siendo ésta la corriente más equilibrada. El mínimo eran 25 hombres por cada 100 mujeres en la inmigración dominicana, el máximo eran 94 hombres por cada 100 mujeres en la inmigración argentina, de los ecuatorianos había una proporción de 46 hombres por cada 100 mujeres.²²⁵ De acuerdo con los datos del padrón municipal del INE, en el 2008, las mujeres representaban un 54,22% de la población latinoamericana, y los hombres un 45,78%. En 2008, sólo países como Argentina y Uruguay, tenían un índice de masculinidad superior al 50%, mientras que países como Nicaragua, Honduras, Paraguay y República Dominicana no llegaban al 40%²²⁶. Por otro lado, Götsch, afirma que según los datos del padrón municipal del INE, en el 2008 la media de migración femenina latinoamericana era de 53%, y que la migración dominicana era la más feminizada, ya que alcanzaba el 58%.²²⁷

Ayuso y Pinyol también destacan que la evolución del flujo migratorio está cada vez más equilibrada, respecto al género:

(...) Aunque la literatura especializada abundó sobre la feminización

²²⁴ Véase, en este sentido: Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p.286.

²²⁵ Véase, en este sentido: Antonio Izquierdo Escribano, Diego López de Lera, Raquel Martínez, *op. cit.*, pp.239-240.

²²⁶ Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco y Ángela Redondo González, *op. cit.*, p. 60.

²²⁷ Véase, en este sentido: Marieke Götsch, *op. cit.*, pp. 285-286.

de la inmigración latinoamericana, lo cierto es que a través de procesos de reagrupación familiar posteriores se está produciendo una incorporación de los hombres que está reequilibrando los porcentajes.²²⁸



Imagen 4. *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)²²⁹

Percibimos que el cine de ese período muestra claramente que la principal razón que impulsa a esos latinoamericanos a ejecutar el proyecto migratorio es la económica. Sin embargo, se entrevistó una diversidad de **metas, aspiraciones y expectativas personales** que pueden variar con el tiempo y dependen de sus situaciones personales, familiares, sociales y económicas, como nos recuerda la periodista Clara Pérez Wolfram.²³⁰

Es interesante resaltar que pocos personajes de la serie fílmica mencionan la previsión de regresar a sus países de origen en un futuro próximo o lejano, excepto Andy, de *En la puta calle*, y Nena, de *Cosas que dejé en La Habana*. Andy anhela un día mejorar su poder adquisitivo para poder regresar a Cuba, vivir con sus familiares y descansar.

Juan: *Venga negro, ¿cuál es tu sueño?*

Andy: *¿Pues, cuál va a ser? El de cualquier inmigrante, guey. Eso, que algún día irá todo chévere y estaremos en la casa de uno, allá, con toda la familia, tomando agua de coco y sin tanta fatiga. ¡Qué caray!*²³¹

²²⁸ Anna Ayuso y Gemma Pinyol, *op. cit.*, p.14.

²²⁹ En: <http://www.elmulticine.com/imagenes2.php?orden=1218>. Acceso en 14 oct. 2016.

²³⁰ Véase, en ese sentido: Clara Pérez Wolfram, *Latinoamericanas en Donostia. Proyectos migratorios, obstáculos y estrategias*, Donostia, Gakoa liburuak, 2002, p.23; p.219.

²³¹ *En la puta calle*, 1:17:09-1:17:32.

Consciente de las dificultades que tiene que enfrentar para acceder a los papeles de manera legal y poder construir su trayectoria como actriz, al final del relato, Nena desea volver a su país con Igor, pero él le motiva para que cumpla sus sueños en España, antes de regresar a La Habana.

Nena: ¿Y si volvemos? ¿Y si volvemos a Cuba?

Igor: Volveremos juntos. Pero primero tienes que conseguir lo que viniste a buscar aquí.²³²

De esa manera, se entiende que la mayoría de esos personajes quieren asentarse definitivamente en territorio español, como verbaliza Ludmila, de *Cosas que dejé en La Habana*:

Ludmila: Yo a Cuba no regreso, ese gusto no se lo doy a Fidel Castro.²³³

Constatamos que Patricia, en *Flores de otro mundo*, Marisol, en *I love you baby*, y Zulema, en *Princesas*, tienen el objetivo de prosperar económicamente para poder ahorrar y enviar, regularmente, parte de sus sueldos a los familiares que quedaron en sus países de origen. Götsch cita un estudio expuesto por Sørensen sobre las remesas y el tema del género, que indica que las mujeres inmigrantes, a pesar de tener sueldos más bajos, suelen enviar a sus familias en los países de origen una mayor parte de sus sueldos que los hombres. Mediante estas imágenes, percibimos como algunas películas se conectan con la realidad de las mujeres que son responsables de la economía doméstica de su hogar, y que contribuyen al desarrollo financiero, a combatir la pobreza y la desigualdad socioeconómica de los países de destino.²³⁴

Cosas que dejé en la Habana también hace referencia a esta práctica a través de algunos personajes secundarios que aparecen en la película: el cubano “Aníbal” realiza una llamada a Cuba y dice que enviará “la plata”. Otro personaje latinoamericano llama desde un locutorio y dice que tanto el paquete como el dinero llegarán.

García, Jiménez y Redondo reflexionan sobre la repercusión económica en América Latina de su emigración, citando que el año de 2008, según estudios realizados por el

²³² *Cosas que dejé en La Habana*, 1:38:44-1:39:02.

²³³ *Ibíd.*, 1:15:31-1:15:37.

²³⁴ Véase, en este sentido Marieke Götsch, *op. cit.*, p.296.

Fondo Multilateral de Inversiones (FOMIN) del banco Interamericano de desarrollo (BID), el inmigrante latinoamericano enviaba de media a su país 3.000 euros al año, que significaría aproximadamente un 15% de sus ingresos, de lo que beneficiaban cerca de ocho millones de personas, sobretudo, de colombianos, ecuatorianos y bolivianos, configurando la principal fuerza económica de muchos países de América Latina.²³⁵ Estas informaciones coinciden con las conclusiones de otros estudios sobre las remesas:

De acuerdo al Banco Mundial, en el año 2006 estos flujos de remesas duplicaron la ayuda total para el desarrollo y constituyen para algunos países la fuente más grande de divisas. En el caso de América Latina, las remesas representan el 70% de la inversión extranjera directa (IED) y superan en cinco veces la asistencia oficial para el desarrollo (AOD). (...) ²³⁶

Patricia, Marisol y Zulema sueñan con poder traer a sus hijos que quedaron en República Dominicana al cuidado de sus abuelas, y Rosa, en *Sobreviviré*, quiere traer a su madre, reagrupando a la familia.

Patricia: *Yo no le tengo miedo al trabajo. Yo estoy mirando por mis hijos, ¿me entiendes? Por tenerlos cerca. Tampoco pienso en mí.*²³⁷

Marisol: *Yo también te extraño, pero tengo que trabajar mucho aquí en España, ganar mucho cuarto. Y ya muy pronto te traigo para acá.* (...) ²³⁸

Zulema: (...) *tengo un niño, allá con mi mamá, le mando dinero. Quiero ahorrar para tener algo más seguro y traérmelo conmigo, así me cuida.*²³⁹

Según Pérez,

(...) La estrategia de trasladar el trabajo familiar a otra mujer le permite a la inmigrada una mayor libertad de acción para situarse a nivel laboral e incluso para establecer nuevos vínculos amistosos y afectivos en el lugar de llegada, algo importante en la nueva situación. (...) ²⁴⁰

Patricia, en *Flores de otro mundo*, también desea insertarse en una familia tradicional española, tener un hogar, y un trabajo estable. Por otro lado, Milady parece valorar su felicidad amorosa, su independencia sexual y su libertad. A la cubana le gustaría

²³⁵ Véase, en este sentido: Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, pp.57-58.

²³⁶ Marieke Götsch, *op. cit.*, p. 291.

²³⁷ *Flores de otro mundo*, 11:42-11:54.

²³⁸ *I love you baby*, 5:20-5:28.

²³⁹ *Princesas*, 21:24-21:34.

²⁴⁰ Clara Pérez Wolfram, *op. cit.*, p.142.

reunirse con Enrico, en Roma, y también vivir en un entorno más urbano, caracterizado por la abundancia de actividades de ocio.

Rosa, en *Sobreviviré*, también prioriza su vida afectiva y sueña con el matrimonio, como Marisol, en *I love you baby*, que espera casarse con un hombre español para formar una nueva familia.

Rosa y Ludmila, en *Cosas que dejé en la Habana*, en principio vienen a España con el objetivo de proporcionar a Nena más oportunidades profesionales en el mundo de la actuación, pero por otro lado, las dos también ambicionan emparejarse con un autóctono. Ludmila también busca la estabilidad económica.

Ludmila: (...) *Por eso yo voy a trabajar como una mula, y me voy alquilar un piso para mí sola, y todo lo voy a llenar de futbolistas y de toreros.*

Rosa: *Yo siempre soñé en venir a España y casarme con un torero.*²⁴¹

Además de triunfar profesionalmente como actriz, Nena también prioriza una vida íntegra y su felicidad amorosa.

Nena: *¡No quiero más mentiras! ¡Quiero la vida que he venido a buscar aquí!*²⁴²

Nena: *¡Quiero una vida bonita!*²⁴³

Según Carlos Heredero, *Cosas que dejé en La Habana* desprende cierta falta de esperanza pues aborda el tema de los deseos que no se realizaron:

La evocación lírica de la Arcadia soñada se tiñe de amargura, de sabores agridulces y de tonos irónicos en el cine de Gutiérrez Aragón. Por mucho que esta vez la generosidad y la amplitud de su prisma le lleven a dejar una puerta abierta para el futuro de estos personajes, su lucidez no le permite escapar al pesimismo. A fin de cuentas, *Cosas que dejé en La Habana* habla de los sueños y de las ilusiones abandonadas, de una luz perdida y de una cultura lejana. Y lo hace, además, desde la serenidad reflexiva y con la solidaridad cómplice de una mirada reencontrada consigo misma sin dejar de ser, por ello, tan heterodoxa como de costumbre.²⁴⁴

²⁴¹ *Cosas que dejé en La Habana*, 26:28-26:45.

²⁴² *Ibíd.*, 1:24:02-1:24:06.

²⁴³ *Ibíd.*, 1:11:41-1:11:43.

²⁴⁴ Carlos Heredero, *Cuentos de magia y conocimiento. El Cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Alta Films, 1998, p.121.

En cierto modo, Igor encarna ese espíritu pesimista, ya que no menciona proyectos en el país, ni cree que exista una relación de alteridad entre españoles y cubanos. Este personaje es consciente de las adversidades e insatisfacciones que experimenta el ciudadano que emprende un proyecto migratorio:

Igor: *La gente en la inmigración hace cosas que no le gusta.*²⁴⁵

Desde una perspectiva amarga, *Rabia* narra la historia de Rosa, que decide sacrificarse para tener a su hijo en España.

A partir de un acercamiento a la serie fílmica podemos percibir un sistema relacional, es decir, un modelo de representación de un universo social en que individuos y grupos procedentes tanto de las clases dirigentes como de las clases populares imponen una serie de **enfrentamientos, obstáculos, limitaciones y desafíos sociales, políticos, policiacos, sentimentales y familiares** que el inmigrante económico latinoamericano tiene que afrontar, para seguir con el proyecto migratorio e intentar integrarse en el nuevo entorno social.

Observamos que el grupo de los adversarios está compuesto por las mujeres de Santa Eulalia, representadas por Gregoria y Aurora, los hombres jóvenes del pueblo, el chofer de la furgoneta, Carmelo, la policía, Fran, de *Flores de otro mundo*, los policías, el encargado del bar y su mujer en que trabaja Andy, Toni y el chico del bar, de *En la puta calle*, María, Rosa, Adolfo, los policías, de *Cosas que dejé en La Habana*, Asunción, y Daniel, en *I love you baby*, las prostitutas españolas en un primer momento, algunos clientes españoles, la policía y el funcionario, de *Princesas*, Adrián, el capataz y la familia Torres, de *Rabia*, la madre de Ander y Peio, de *Ander*, Rubén, Elisa, Ana y el comisario de policía, de *Pagafantas*. Vemos que el corpus fílmico se atiene a representar los grupos sociales autóctonos pertenecientes a las clases bajas y sobre todo a las medias, como aquellos que generan obstáculos a los inmigrantes. Por otro lado, hay personajes en la película *Rabia* que pertenecían a una clase alta, y que se encuentran en pleno hundimiento económico, como podemos observar a través de algunos diálogos o de la metáfora de una casa decadente que tuvo tiempos mejores. Por otra parte, podemos afirmar que los adversarios de Claudia, de *Pagafantas*, pertenecen a la clase media-alta.

²⁴⁵ *Cosas que dejé en La Habana*, 58:53-58:55.

Primeramente, podemos citar el tema de las **estratificaciones en el mundo laboral**, un panorama que según los autores citados reflejan unas jerarquías en la mano de obra del inmigrante latinoamericano, en función de su etnia, o de su género, como reflejan las estadísticas citadas anteriormente. Estas estratificaciones revelan las limitaciones que suelen tener los inmigrantes latinoamericanos para acceder y moverse en el mercado de trabajo español, e ingresar en áreas más cualificadas, pues acaban segregados en nichos laborales menos valorizados y caracterizados por la precarización.²⁴⁶

El corpus fílmico refleja la falta de calidad de las ocupaciones laborales asociadas con la inmigración latinoamericana, ya que muchas veces están caracterizadas por la irregularidad, la ausencia del respaldo de las leyes gubernamentales que rigen los convenios laborales, la falta de apoyo de los sindicatos laborales, la inestabilidad, la temporalidad, las extensas horas de trabajo, los bajos sueldos, los abusos por parte de los empleadores, que pueden despedir injustificadamente o tratar al empleado de forma humillante o agresiva, las deficientes cualificaciones, como vemos en los casos de Patricia, en *Flores de otro mundo*, Andy, en *En la puta calle*, de las tres hermanas cubanas, en *Cosas que dejé en La Habana*, de Rosa y José María, en *Rabia*, de José, en *Ander*, y de Claudia, en *Pagafantas*.

Milady: ¿Y ganabas mucho?

Patricia: No, no se gana bien para todo el trabajo que es. Desde las siete de la mañana que te pones a hacer el desayuno, hasta las doce o una de la noche. Si vas a trabajar en una casa de familia es mejor de externa.²⁴⁷

Andy: De lujo, ¿verdad? ¡Cinco estrellas, “compay”! ¡Y encima pagado! Me dan quinientas pelas²⁴⁸ diarias por barrer, fregar y cargar la cámara. ¿Qué más se le puede pedir a la vida?²⁴⁹

Miguel: Mira, Nena, eso es otro mundo, aquí todo mundo trabaja en otra cosa, yo pongo copas en un bar hasta las doce de la noche (...)

María: ¿No estará enferma, verdad?

Ludmila: Está muy cansada, tía.

María: Pues no tenéis seguridad social, y eso es una consecuencia de no tener papeles. Si se enferman, tendré que dejarla morir.²⁵⁰

Nena: Trabajamos muchas horas, y pagan poco, pero lo tengo que hacer. El malo es que no aparezco con mi nombre, tengo que utilizar los papeles de una persona fallecida.²⁵¹

²⁴⁶ Véase, en este sentido: Marieke Götsch, *op. cit.*, p. 288.

²⁴⁷ *Flores de otro mundo*, 29:51-30:02.

²⁴⁸ 500 “pelas” corresponden a aproximadamente 3 euros.

²⁴⁹ *En la puta calle*, 26:59-27:17.

²⁵⁰ *Cosas que dejé en La Habana*, 1:14:22-1:14:35.

José María: *Voy a dejar lo de la construcción.*

Rosa: *¿Por qué?*

José María: *No vine hasta acá para que me traten igual de mal que allá.*

(...)

Rosa: *¿Qué pasa, María? (...) Para todos es difícil. A mí también me ha tocado aguantar cosas duras, no se imagina.*²⁵²

Madre: *¡Habrá alguno en las cercanías que no sea extranjero!*

Arantxa: *Pues de los que conoce Iñaki es el único que está disponible. Es bueno y sale barato, madre. Con pagarle lo que se pueda, darle de dormir y que comer, suficiente.*

Madre: *Espera un poco, a ver si aparece otro.*²⁵³

Chema: *¡Es peluquera!*

Rubén: *¿Peluquera?*

Chema: *En realidad no es, pero como no tiene papeles, curra de lo que sea.*²⁵⁴



Imagen 5. *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009)²⁵⁵

Vemos que en cuanto a la distribución por áreas laborales, la mayoría de los personajes trabajan en el sector terciario, como Patricia, que antes era empleada de hogar interna y externa, y Milady, en *Flores de otro mundo*, que desempeña trabajos

²⁵¹ *Ibíd.*, 1:37:51-1:38:08.

²⁵² *Rabia*, 11:34-12:13.

²⁵³ *Ander*, 21:05-21:25. Versión original en euskera.

²⁵⁴ *Pagafantas*, 25:05-25:10.

²⁵⁵ En: <http://cinemerida.blogspot.com.es/2009/07/pagafantas-10-razones-para-amarla-y-una.html>. Acceso en 14 oct. 2016.

temporales como camarera. Andy, en *En la puta calle*, que trabaja en un bar limpiando, barriendo, fregando y cargando la cámara, después vende café, té, chicle, tabaco, periódicos, entradas para el fútbol y cerillas a los conductores de los coches, en medio del tráfico, y Sonia trabaja como empleada de hogar interna. Las tres hermanas, en *Cosas que dejé en La Habana*, trabajan en un taller y tienda de peletería, Nena, también trabaja como actriz de teatro y de televisión, María es propietaria de una peletería, Miguel compagina el trabajo de director de teatro y de camarero en la barra de un bar y Aníbal es cantante de salsa. Rosa, en *Sobreviviré*, intercambia el alquiler donde vive por el empleo de cuidadora de un menor, además de trabajar como camarera en un bar de salsa. Marisol, en *I love you baby*, se dedica a la limpieza en el ámbito doméstico, Kati y Rosi trabajan en una peluquería, Kenia trabaja bailando en un club de alterne, Fredis es propietario de una peluquería, Rafa es propietario de un bar con baile, Luís es patatero. El personaje dominicano, de *Princesas*, es propietario de un bar y restaurante. Rosa, en *Rabia*, es empleada de hogar interna. Claudia, en *Pagafantas*, trabaja como peluquera. En menor medida trabajan en el sector secundario, como Andy, en *En la puta calle*, que trabaja como albañil en la construcción civil, y en un matadero porcino, el andino ayudante de instalaciones eléctricas, y José María, en *Rabia*, que también trabaja como albañil; y en el sector primario, Patricia, en *Flores de otro mundo*, que trabaja en el campo, y José, en *Ander*, que realiza las tareas agrarias del caserío, como cuidar del huerto, ordeñar las vacas, hacer la matanza del cerdo. El personaje de Andy llama la atención por ejercer simultáneamente dos empleos y cambiar continuamente de ocupación laboral, que de hecho se hicieron recurrentes, principalmente, a partir de la década de los ochenta, cuando hubo una reestructuración productiva y una mayor flexibilidad e inestabilidad de los contratos laborales en la mayoría de los países neoliberales.

Es evidente que el cine de este período se interesa por reflejar las historias de los latinoamericanos que trabajan, sobre todo, en el sector terciario, coincidiendo con las estadísticas sociológicas. Según los datos de la Estadística de Permisos de Trabajo a Extranjeros (EPTE), a finales de 1999 más del 85% de los inmigrantes latinoamericanos residentes en España trabajaban en este sector. Ese mismo año, más de dos tercios de los ecuatorianos, peruanos y dominicanos, y el 53% de colombianos ejercían actividades relacionadas con el servicio doméstico y la limpieza, como Patricia, en *Flores de otro mundo*, Marisol, en *I love you baby*, y Rosa, en *Rabia*. Entre el 10% y el 16% de los ecuatorianos, peruanos, dominicanos y colombianos ocupaban el área hostelera, y un 9% de ecuatorianos trabajaban en la agricultura.

Argentinos y cubanos ejercían los trabajos más cualificados y dentro de la regularidad, como las ocupaciones profesionales, administrativas y comerciales.²⁵⁶

De acuerdo con los datos del *Boletín de Estadísticas Laborales* del Ministerio de Trabajo e Inmigración de España, entre enero y junio de 2007, el 69,8% de los contratos de trabajo a latinoamericanos se registraron en el sector servicios, principalmente, en el comercio, como María y sus tres sobrinas, en *Cosas que dejé en La Habana*, hostelería, como es el caso de Milady, en *Flores de otro mundo*, Andy, en *En la puta calle*, Miguel, en *Cosas que dejé en la Habana*, y servicio doméstico, como Patricia, en *Flores de otro mundo*, Sonia, en *En la puta calle*, Rosa, en *Sobreviviré*, Marisol, en *I love you baby*, y Rosa, en *Rabia*; un 20,51% en la construcción, como Andy y el auxiliar de instalaciones eléctrica, en *En la puta calle*, y José, en *Rabia*; un 5,01% en la industria, como Andy, en *En la puta calle*; y un 4,67% en la agricultura, como Patricia, en *Flores de otro mundo*, y José, en *Ander*.²⁵⁷



Imagen 6. *Ander* (Roberto Castón, 2009)²⁵⁸

Según los datos de los Padrones Municipales del INE de 2007, la población masculina latinoamericana ocupaba, mayormente, los sectores de la construcción (98,60%), como Andy y el ayudante de instalación eléctrica, en *En la puta calle*, y José María, en *Rabia*; de la industria (73,87%), como también es el caso de Andy, y de la agricultura

²⁵⁶ Véase, en este sentido: Antonio Izquierdo Escribano, Diego López de Lera, Raquel Martínez Buján, *op. cit.*, p. 244.

²⁵⁷ Véase, en este sentido: Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p. 66.

²⁵⁸ En: http://www.lambdaweb.org/cinema/ediciones_anteriores/2009/es/largometrajes.html. Acceso en 14 oct. 2016.

(68,36%), como Patricia, en *Flores de otro mundo*, y José, en *Ander*. Por otro lado, de acuerdo con esos porcentajes, vemos que el sector servicios está claramente feminizado. En este año, 72,58% de las mujeres latinoamericanas ocupaban ese sector, como Patricia y Milady, en *Flores de otro mundo*, Sonia, en *En la puta calle*, María y de sus tres sobrinas, en *Cosas que dejé en La Habana*, de Rosa, en *Sobreviviré*, de Marisol, Kenia, Kati y Rosi, en *I love you baby*, y de Rosa, en *Rabia*.²⁵⁹



Imagen 7. *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010)²⁶⁰

En el 2007, era bastante alto el porcentaje de mujeres que ocupaban los sectores de servicios y que estaban dadas de alta laboral en el servicio doméstico, principalmente, las que procedían de Bolivia, República Dominicana y Perú. Según los datos del *Boletín de Altas Laborales*, del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, de ese año, un 42,62% de las mujeres bolivianas en alta laboral, se dedicaban a esta ocupación, mientras que entre las dominicanas esas tasas alcanzaban un 26,88%, las ecuatorianas un 24,42%, las peruanas un 23,71%, las colombianas un 23,46%, y las brasileñas un 20,79%.²⁶¹

Martínez y Golías reflexionan sobre el nuevo modelo migratorio femenino que se asentó en el sur de Europa, a partir de la década de los noventa. King y Zontini citan las condiciones económicas y sociodemográficas que se relacionan con el incremento

²⁵⁹ Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p.67.

²⁶⁰ En: <http://www.labutaca.net/peliculas/rabia-fotos/>. Acceso en 14 oct. 2016.

²⁶¹ *Ídem*.

de la migración femenina latinoamericana en España. De todos los fenómenos relacionados con el aumento de la inmigración femenina en la Europa del sur, las autoras destacan la relación entre el aumento de la necesidad de la mano de obra en el sector de servicios, sobre todo en las actividades domésticas, como consecuencia del crecimiento incorporación de la mujer española en el mercado de trabajo y también, en alguna medida, con el aumento de la población anciana.

(...) La economía del Sur de Europa en la cual varios de los sectores principales de la economía (turismo, tráfico marítimo, pesca, y en general, el sector servicios) implican un grupo de nexos con el mundo exterior que facilita la llegada del inmigrante. A parte de eso, ha sido fundamental el desarrollo y modernización que ha experimentado la región entre la década de los 60 y los 80. Como elemento sociodemográfico hay que contar con el progresivo envejecimiento de la población en todos países europeos y, en especial, en el territorio español, que en el 2004 ya tiene una población mayor de 65 años cercana al 17% (patrón municipal de habitantes, 1/1/2004). Así mismo, es imprescindible tener en cuenta el aumento de la participación laboral del colectivo autóctono junto con las modificaciones en las formas familiares. Estos dos últimos elementos han dado lugar a que la mujer nativa no esté en el hogar y antes el hueco de su ausencia se mercantilice el trabajo que con anterioridad ella misma desempeñaba.²⁶²



Imagen 8. *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010)²⁶³

²⁶² Raquel Martínez Buján, Montse Golías Pérez, “La latinoamericanización de la inmigración en España”, en: *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, nº 36, 2005, p.62.

²⁶³ En: <http://www.labutaca.net/peliculas/rabia-fotos/>. Acceso en 14 oct. 2016.

Según Pérez, la repartición desigual del trabajo no remunerado crea nichos laborales que impiden, especialmente, que las mujeres latinoamericanas estén asociadas a áreas más valorizadas, y que ocupen áreas relacionadas con los trabajos domésticos.

En resumen, el desprestigio social de estas ocupaciones se debe a la infravaloración de aquellos trabajos que han sido atribuidos a las mujeres en la sociedad autóctona, una infravaloración especialmente visible en la actualidad en las condiciones laborales de las inmigrantes latinoamericanas en el ámbito doméstico remunerado. La estigmatización creciente de los empleos en el ámbito doméstico como 'trabajo de mujeres inmigrantes' contribuye a la creación de nichos laborales, lo cual delimita las posibilidades de las mujeres latinoamericanas en el mercado de trabajo. Asimismo, la normalización de esta situación de desigualdad produce un efecto ocultador de la crisis social que supone el reparto desigual del trabajo no remunerado en una sociedad en la que tanto mujeres como hombres trabajan fuera de casa.²⁶⁴

Podemos subrayar, que entre 2006 y 2008, el 96% de la población latinoamericana trabajaba por cuenta ajena, mientras que el 4% lo hacía por cuenta propia, como son los casos los personajes que tienen su propio negocio: María, en *Cosas que dejé en La Habana*, que es propietaria del taller y tienda de peletería; Fredis, que es propietario de una peluquería, y Rafa, que es propietario de un bar con baile, en *I love you baby*. En *Princesas* también vemos un bar-restaurant de una familia dominicana. Vemos que la mayoría de los emprendedores latinoamericanos llegaron a España en la década de los noventa, y optaron por empresas que se concentran en el área del comercio al por menor, como la hostelería, principalmente, restaurantes, cafeterías y bares, así como los servicios personales, especialmente, locutorios y envíos de dinero, peluquerías, centros de belleza y gestorías.²⁶⁵

Considerando este panorama, Pérez, García, Jiménez y Redondo llaman la atención a una situación que es poco representada en el cine: con el paso del tiempo, se percibe una cierta movilidad ocupacional que refleja un ascenso de los puestos de trabajos, de menos a más calificados, al menos en ciertos colectivos. Pérez cita que es posible que algunas mujeres encuentren trabajo en el servicio doméstico, y que después de un tiempo de residencia, cambien al sector de la hostelería, y quizás más adelante a algún trabajo autónomo. Vemos este fenómeno en el caso de Marisol, en *I love you baby*, que de dedicarse a la limpieza en el ámbito doméstico, pasa a ayudar en el restaurante de su pareja.²⁶⁶

²⁶⁴ Clara Pérez Wolfram, *op. cit.*, pp.77-78.

²⁶⁵ Véase, en este sentido: Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p.68.

²⁶⁶ Véase, en este sentido: Antía Pérez Caramés, *op. cit.*, p. 284; p. 286; Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p. 67.

Acercándonos a otras realidades, constatamos que algunos de los personajes analizados realizan actividades profesionales ilegales, como Igor, en *Cosas que dejé en La Habana*, que se dedica al tráfico de pasaportes y visados, y de Zulema, en *Princesas*, que ejerce la prostitución, cobrando 30 euros por un encuentro, a pesar de tener experiencia impartiendo un taller sobre educación sexual en un instituto. Zulema, es el personaje de la serie fílmica que presenta más obstáculos para realizar su proyecto migratorio, pues además de estar indocumentada y ser víctima del racismo y xenofobia de la sociedad de acogida, es estigmatizada por ser prostituta, y estar más expuesta a abusos y enfermedades sexuales contagiosas, situaciones de violencia, rechazo y marginación. Como muchas mujeres que ejercen esta actividad, es obligada a llevar una vida doble, como cita Pérez Wolfram al escribir sobre las representaciones sociales de las mujeres inmigrantes latinoamericanas en la ciudad de San Sebastián, ocultando a su familia parte de su realidad cotidiana y simulando que trabaja en el área de la hostelería en Madrid.²⁶⁷

Cayetana: *¿Saben allí que estás en esto?*

Zulema: *Mamá se muere. Le digo que trabajo en un bar.*²⁶⁸

Es importante observar que no queda claro cuáles son los niveles de estudios de la gran mayoría de los personajes, excepto en los casos de Patricia, que estudió para trabajar como esteticista, y Milady, de *Flores de otro mundo*, que hizo una formación técnica para trabajar en un laboratorio azucarero, de Nena, de *Cosas que dejé en La Habana*, que estudió arte dramático en La Habana, y de Sebastián, de *Pagafantas*, que es astrónomo. Queda evidente que el discurso de nuestro corpus fílmico asocia el sujeto inmigrante latinoamericano con ciudadanos de perfil escolar bajo, no abordando las diferentes formaciones profesiones y niveles de estudios que puedan tener estos inmigrantes, puesto que algunos tienen estudios primarios, y otros tienen estudios universitarios, como cita Götsch:

(...) Según el nivel de estudios declarados en el Censo de Población y Vivienda del año 2001, la inmigración procedente de Latinoamérica tiene un perfil solo ligeramente inferior al de la población española y en los casos de Cuba, Venezuela, Chile, Brasil, Argentina y Perú hasta tienen un nivel de educación sutilmente superior (...).²⁶⁹

Un punto que es constantemente trabajado por el cine de ese período es la representación de la relación desafiante existente entre el inmigrante económico

²⁶⁷ Clara Pérez Wolfram, *op. cit.*, p.145.

²⁶⁸ *Princesas*, 21:50-22.00.

²⁶⁹ Marieke Götsch, *op. cit.*, 2010.

latinoamericano y las **políticas migratorias de control**. Muchas de las historias revelan como las decisiones jurídicas interpuestas por la clase gobernante, en el país de acogida, afectan el proyecto migratorio de los ciudadanos latinoamericanos, que acaban permaneciendo en el país, aceptando una oferta laboral que no les exija un contrato de trabajo, y padeciendo las consecuencias nefastas de estar irregularizados y de que algunos de sus derechos sean rechazados. Según Javier Lucas, “(...) los inmigrantes latinoamericanos siguen viviendo una situación de marginalización y vulnerabilidad, viendo por ejemplo negado el pleno reconocimiento de sus derechos de ciudadanía, en el sentido de derechos políticos, sociales. (...)”.²⁷⁰

La música *En la puta calle*, interpretada por Caco Senante, y que está en la banda sonora de la película, transmite la problemática de esta situación dramática:

*Y si me llegara la suerte de trabajar con decencia
llegaría arreglarme eso de la residencia.
Parece que solamente estando documentado
te puede tratar la gente como un ser civilizado.*²⁷¹

Claudia, en *Pagafantas*, sabe la dificultad de encontrar trabajo estable si no cuenta de entrada con el permiso de residencia y trabajo.

*Claudia: Tengo que conseguir ese trabajo. Además no es fácil que te contraten sin papeles.*²⁷²

Cayetana, en *Princesas*, es consciente de la desesperación de los que están sin los documentos para vivir y trabajar, en España, y cómo son engañados por algunos autóctonos que abusan de la vulnerabilidad de la situación. Zulema se acuesta con un funcionario, que le pega y que le promete unos papeles que al final nunca están en regla.

*Zulema: Dice que son para seis meses.
Cayetana: Sí, y que te ponen un piso. Y te dirá lo que sea, Zule, lo que tú quieras oír. ¡Ese tío es un cerdo! Que está pescando, y seguro que tiene otras diez, como tú, que oís la palabra papeles y salís perdiendo el culo.
Zulema: Sí, Caye, perdiendo el culo. ¿Tú sabes los que son seis meses para mí? No te imaginas lo que son.*²⁷³

Las historias de los inmigrantes que utilizaron el visado de turista como vía de entrada en España, y que luego no cuentan con la documentación necesaria para solicitar el

²⁷⁰ Javier de Lucas *apud* Marieke Götsch, *op. cit.*, p.292.

²⁷¹ *En la puta calle*, 1:26:21-1:26:35.

²⁷² *Pagafantas*, 20:48-20:52.

²⁷³ *Princesas*, 55:19 -55:37.

permiso de residencia y trabajo por el régimen ordinario, son bastante exploradas por el corpus fílmico, como en los casos de Milady, en *Flores de otro mundo*, Andy, en *En la puta calle*, Nena, Ludmila y Rosa, en *Cosas que dejé en la Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, y de Claudia y Sebastián, en *Pagafantas*.

La realidad de los que tenían los papeles para residir y trabajar, que no pudieron renovar, decidiendo a pesar de ellos seguir en el país de forma irregular, está menos explotada por el cine, una situación que, según Göettsch, es bastante frecuente entre los inmigrantes irregulares latinoamericanos.²⁷⁴ Este es el caso de Patricia, en *Flores de otro mundo*, que ya había obtenido el permiso de residencia y trabajo pero encuentra serias dificultades para legalizar su situación, ya que sus empleadores se niegan a ofrecerle un contrato laboral. Milady, en *Flores de otro mundo*, Andy, en *En la puta calle*, de Nena, Ludmila, Rosa e Igor, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, Zulema, en *Princesas*, y José María, en *Rabia*, tampoco tienen la documentación necesaria para residir y trabajar legalmente en el país. La serie fílmica representa a pocos latinoamericanos que estén claramente en una situación regular, como los siguientes personajes secundarios: María, en *Cosas que dejé en La Habana*, y Sonia, en *En la puta calle*. María, que lleva muchos años en España, es el único personaje que identificamos que cuenta con estabilidad laboral y financiera, regentando su propio negocio, y que además posee un piso de propiedad en el barrio de Tetuán, en Madrid. Sonia también es caribeña y trabaja como empleada de hogar interna en una casa situada en una urbanización madrileña. No queda claro si Marisol, en *I love you baby*, Rosa, en *Rabia* y José, en *Ander*, cuentan con la documentación para trabajar y vivir.

En películas, como *Flores de otro mundo*, *En la puta calle* y *Cosas que dejé en La Habana*, queda patente la crítica a unas medidas políticas migratorias ineficientes y mal articuladas.

Patricia: (...) Yo lo único que siempre he querido es tener un trabajo digno para poder criar a mis hijos y vivir tranquila. Y como en mi país no puedo, me he tenido que venir al tuyo, donde tampoco puedo ganarme la vida honradamente. Porque aquí la cosa no es fácil, y aquí si uno no tiene trabajo, no hay residencia, y si no hay residencia, no hay trabajo. ¿Entonces tú me dirás por dónde le entra el agua al coco?²⁷⁵

²⁷⁴ Véase, en este sentido: Anna Ayuso, Gemma Pinyol, *op. cit.*, p.15.

²⁷⁵ *Flores de otro mundo*, 1:16:56-1:17:15.

Izquierdo cita que el gobierno que promovió las políticas migratorias no comprendió las características de la inmigración hacia España, ni tuvo una dirección clara, ni coordinó eficazmente las administraciones responsables por el tema.²⁷⁶ Ya Mahía Casado, afirma que las políticas de extranjería, se han mostrado incapaces de controlar con eficacia tanto el acceso como la estancia regular de un colectivo que crecía velozmente, y que el mercado laboral español absorbió de forma continua un extraordinario contingente de empleados irregulares.²⁷⁷

(...) Importamos un modelo regulador de diseño extraordinariamente restrictivo, pero ineficaz para el control regular de flujos, y lo aderezamos con una política de «oferta laboral» opuesta a la realidad de la demanda. De este modo, las entradas irregulares fueron norma y no excepción, al tiempo que la demanda laboral no quedó desatendida, sino que se transformó en empleo irregular que alcanzó (y aún alcanza) cotas fantásticas en un país como España en el que el mercado laboral tiene una capacidad extraordinaria de adaptarse a la irregularidad. Así, desde los inicios de la década del 2000, muchos de los inmigrantes recién llegados no entraron por los cauces regulares sino por canales clandestinos o irregulares o, aunque utilizaron inicialmente medios legales, devinieron en situación irregular con posterioridad.²⁷⁸

Rodríguez Jiménez y Núñez de Prado Clavell también citan que la falta de infraestructura de los países del sur de Europa para acoger a los inmigrantes contribuyó al aumento de la economía sumergida y del trabajo informal en estos países, pues sus políticas migratorias deberían haber facilitado el estatus legal después de la entrada o de la residencia y el trabajo ilegal:

(...) Ya se dijo que España, que fue país de emigrantes, se ha convertido en foco de inmigración. Sucedió así porque durante los años ochenta asistimos a la emergencia de los países del sur de Europa como nuevos lugares de inmigración. Ese fenómeno, que no ha dejado de acrecentarse a partir de entonces, cogió desprevenidos a los gobiernos. En ausencia de una infraestructura para la inmigración, y con una importante actividad de la economía sumergida, la inmigración ilegal (permanencia una vez expirado el visado, entrada no autorizada, entrada con documentos falsos) y la participación de los inmigrantes en el empleo informal se han convertido en situaciones predominantes en todo el sur de Europa.²⁷⁹

²⁷⁶ Véase, en este sentido: Antonio Izquierdo Escribano, *La inmigración inesperada*, Madrid, Trotta, 1996, p.127.

²⁷⁷ Véase, en este sentido: Ramón Mahía Casado, "La irrupción de España en el panorama de las migraciones internacionales. Por qué llegaron, por que siguen llegando y por qué lo seguirán haciendo", p. 9; p. 13, disponible en: http://www.revistasice.com/CachePDF/ICE_854_5-22_6F9923E622DBEDF6C43C5704B7BF4E99.pdf. Acceso en 3 de sep. 2016.

²⁷⁸ *Ibíd*, pp.14-15.

²⁷⁹ José Luis Rodríguez Jiménez, Sara Núñez de Prado Clavell, *op. cit.*, p. 497.

Según Ayuso y Pinyol, la existencia de importantes nichos informales en algunas economías de los países del sur de la Unión Europea, favoreció el acceso de los inmigrantes latinoamericanos al mercado de trabajo informal europeo, que alcanzaron un alto nivel de irregularidad.²⁸⁰ Según los datos del Padrón Municipal del INE, y del Ministerio de Interior, en el año 2008, una cuarta parte de la población latinoamericana estaba jurídicamente en situación irregular. Sin embargo, los datos del INE del Ministerio de Trabajo e Inmigración muestran que hay una intensificación de la población latinoamericana con permiso de residencia en vigor entre en el año de 1998, en que alcanzaban un 18,09%, correspondiendo a 130.203 residentes, y el 2008, en que alcanzaba a un 29,81%, que correspondía a 1.333.886.²⁸¹

Otro efecto de no contar con el permiso de residencia, es la imposibilidad de lograr la reagrupación familiar, algo que experimenta Patricia, en *Flores de otro mundo*, Marisol, en *I love you baby*, y Zulema, en *Princesas*, que tienen a sus hijos en República Dominicana, y Rosa, que tiene a su madre en Cuba.

Podemos ver que las historias se interesan más por los inmigrantes latinoamericanos recién llegados a España en la década de los noventa, como Milady, de *Flores de otro mundo*, Nena, Rosa y Ludmila, de *Cosas que dejé en La Habana*, y Rosa, de *Sobreviviré*, que lleva tres meses en el país. Patricia, de *Flores de otro mundo*, está desde hace cinco años en España. La dominicana también llega en los primeros años de ese período. Claudia, de *Pagafantas*, y José María, de *Rabia*, también llevan poco tiempo en España, y Zulema, de *Princesas*, llegó hace diez meses antes, reflejando en menor medida la inmigración que llegó en la primera década del siglo veinte. María, de *Cosas que dejé en La Habana*, representa al inmigrante que está afincado desde hace muchos años, en el país. La representación de las inmigraciones más recientes es una tendencia que permite que el cine explore con más profundidad las dificultades presentes en el inicio del proyecto migratorio y denuncie unas medidas políticas migratorias ineficientes, controladoras y excluyentes.

²⁸⁰ Véase, en este sentido: Anna Ayuso, Gemma Pinyol, *op. cit.*, p.12.

²⁸¹ Véase, en este sentido: Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, pp.58-59.



Imagen 9. *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez, 1997)²⁸²

El **cuerpo policial**, entendido como representante de las fuerzas del Estado, aparece como un gran adversario del inmigrante, ya que tiene capacidad de controlar, criminalizar, marginar o cometer abusos psicológicos y físicos, dificultando los movimientos del inmigrante, tanto en España como en el extranjero. Esos ciudadanos experimentan intranquilidad, ansiedad y miedo en su cotidianeidad, con la posibilidad de ser repatriados.

En *Flores de otro mundo* vemos que la policía discrimina la piel negra o mestiza, como confirma la experiencia de Patricia. Milady reflexiona sobre la posibilidad de convivir más tiempo con Carmelo antes de aceptar su petición de matrimonio, posponiendo dicho casamiento y la adquisición de la documentación:

Patricia: *Eso está muy bien si eres blanca y la policía no te para en la calle, mi vida. (...)* ²⁸³

El policía de paisano entra en el bar en que trabaja Andy, en *En la puta calle*, le llama “esclavo lavado” y empieza un control. Al final de la película Andy es acusado injustamente de cometer un asalto a mano armada. Después de que ha salvado la vida a Juan, es detenido en un Centro de Acogida de Extranjeros y luego repatriado contra su voluntad. El policía de la institución citada cree que Andy es un delincuente por vivir en España sin el respaldo de la ley:

Juan: *Que digo que no se puede expulsar a nadie sin que lleve sus cosas.*

Policía: *Oiga, que está hablando de un delincuente.*

²⁸² En: <http://www.seminci.es/historicopelicula.php?ano=2005&id=310>. Acceso en 14 oct. 2016.

²⁸³ *Flores de otro mundo*, 28:08-28:12.

Juan: *¿Qué, qué delincuente, ni que leches? ¿Qué demonios ha hecho ese hombre?*
 Policía: *¿Inmigrar clandestinamente, le parece poco?*
 Juan: *Bien, vale, pero es un ser humano, no un paquete.*
 Policía: *Pues como ser humano debería saber que no puede infringir la ley.*
 Juan: *Mire, usted de ley dirá lo que sea, pero la palabra humano ni la mencione.*
 Policía: *Caballero, por favor.*
 Juan: *Usted de humanidad no tiene ni puta idea.*
 Policía: *Haga el favor, le digo.*
 Juan: *Anda ¿Qué si esta gente no se muriera de hambre en su tierra, iban a venir aquí a aguantar gentuza, cojones?*²⁸⁴

Igor, en *Cosas que dejé en la Habana*, advierte a una familia de cubanos que entren en el autobús para no llamar la atención de la policía.

Igor: *Oye, oye. Esto aquí está malo. Mira, como hay policía.*
 Bárbaro: *Ay, Igor, deja la policía, nosotros no tenemos nada que ver con la policía.*
 Igor: *¿Qué, no? Están detrás del tráfico ilegal de inmigrantes. Así que lo mejor es irnos hasta que nos pidan papeles.*
 (...) *(...)*
 Bárbaro: *Cállate coño, esto no es un país extraño, esto es la madre patria.*
 Igor: *Esto ahora es la puta madre que nos parió (...)*²⁸⁵

Los policías que están implicados en el tráfico de pasaportes y visados dan una paliza a Igor y le llaman “cubano de mierda”. La policía inspecciona tres veces al día la discoteca latina de Rafa, en *I love you baby*, ahuyentando a la clientela, a pesar de que los papeles estén siempre en regla. Cuando una de las prostitutas autóctonas alerta a la policía para que se acerque a la plaza en que trabaja la competencia extranjera, Zulema, en *Princesas*, huye.

El capataz alerta a José María, de *Rabia*, de que la policía puede traerle problemas, recordándole que no tiene estatus de ciudadano en el país y no debe llamar la atención:

Capataz: (...) *¿No te das cuenta que aquí no vales una mierda? ¡Lo último que yo quisiera en tu situación es llamar la atención de la policía!*²⁸⁶

Después de matar accidentalmente al capataz, el inspector de policía persigue a José María y pregunta a los señores Torres si Rosa tiene los papeles en regla.

²⁸⁴ *En la puta calle*, 1:23:39-1:24:09.

²⁸⁵ *Cosas que dejé en La Habana*, 5:51-6:57.

²⁸⁶ *Rabia*, 10:43-10:48.

Claudia, en *Pagafantas*, es sorprendida por un control policial cuando va conduciendo un ciclomotor. Inmediatamente le avisan que tiene 48 horas para regresar a su país, puesto que no tiene permiso ni para residir, ni para trabajar, algo que ha estado haciendo de manera irregular.

Comisario: *Así que estaba trabajando sin papeles...*

(...)

Comisario: *Es fácil de entender, se vuelve a su país en 48 horas.*²⁸⁷

El ciudadano que no cuenta con la documentación regularizada también se encuentra con grandes dificultades para visitar sus familiares y amigos en sus países de origen, pues corren el riesgo de no poder volver a entrar en territorio español. Vemos ese ejemplo en la historia de Patricia, en *Flores de otro mundo*, que estuvo más de un año sin ver a sus hijos y recomienda a Milady que priorice la adquisición de los documentos de residencia y trabajo, y en la historia de Zulema, en *Princesas*, que no puede visitar a su hijo.

Patricia: *Yo tuve cuatro años loca con los papeles. Llegué a tener el permiso de residencia y lo perdí, porque en el trabajo no me hicieron la seguridad social. Y no hacen nada más que pedirte un papel y luego el otro. Y cuando te vas, no sabes si te van a poner problema para volver a entrar otra vez. Por eso te digo, si quieres quedar aquí, es mejor que resuelvas eso.*²⁸⁸

Zulema: *¡Lo que no puede ser es que yo no pueda salir a la calle! ¡Eso es lo que no puede ser! ¡O ver a mi hijo, porque si sales, no entras! ¡Eso es lo que no puede ser!*²⁸⁹

Es interesante observar que *En la puta calle* es la única película que aborda el tema de la existencia de las **redes de tráfico ilegal de inmigrantes**. En las noticias televisivas hablan de una cifra grande de inmigrantes sin documentación que corren el riesgo de ser repatriados, tras haber sido engañados, haciéndoles creer que si llegaban a España antes de agosto obtendrían el permiso de residencia. Nos enteramos de que organizaciones no gubernamentales y sindicatos intentan negociar el plazo con el gobierno para que esos inmigrantes se regularicen en el país.

Otros temas abordados se relacionan con la dificultad que tiene el latinoamericano de **superar la pobreza, estabilizarse económicamente y ascender socialmente**, como vemos, sobre todo, en los casos de Patricia y Milady, en *Flores de otro mundo*,

²⁸⁷ *Pagafantas*, 56:57-57:10.

²⁸⁸ *Flores de otro mundo*, 28:13-28:32.

²⁸⁹ *Princesas*, 55:47-55:54.

Andy, en *En la puta calle*, Nena, Ludmila, Rosa e Igor, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, Zulema, de *Princesas*, Rosa y José María, en *Rabia*, y José, en *Ander*.

Sonia: *Pues en este país, tienen ustedes muy raras las costumbres, sí señor, como no dejar que la gente gane para darle qué comer a su familia (...)*

(...)

Andy: *Es que la madre patria es una madre muy severa, Juan.*²⁹⁰

Aníbal: (...) *Esto no es tan suave como tú crees. ¡Qué hay que luchar duro!*²⁹¹

Patricia, en *Flores de otro mundo*, tenía una vivienda precaria en Madrid y no contaba con un trabajo estable. Milady depende económicamente de Carmelo y vive en su casa. Andy, en *En la puta calle*, ni siquiera puede alquilar una vivienda; primero duerme en un colchón en el bar donde trabajaba por las noches y luego en el alojamiento para los que trabajaban en el matadero porcino. Igor, en *Cosas que dejé en La Habana*, vive en un albergue para inmigrantes, apestoso, desordenado y ruidoso. Nena se queja del bajo sueldo que recibe. Rosa, en *Sobreviviré*, antes de casarse, vive en el piso de Marga, a cambio de cuidar a Tito, su hijo. Marisol, en *I love you baby* alquila con Kenia un apartamento con muy poco espacio. Vemos que asciende socialmente después de casarse con Marcos. Zulema, en *Princesas*, alquila un piso a una colombiana que le cobra caro y aun así vive de manera precaria. Para poder pagar el alquiler de ese piso insalubre, lúgubre y desorganizado, la dominicana se adhiere a un sistema conocido como “cama caliente”, en que una familia de dominicanos entra por la noche y se va por la mañana. Como Igor, José María, en *Rabia*, también vive en un albergue para inmigrantes, caótico, desorganizado y hacinado, que en este caso es regentado por un latinoamericano. Pérez Wolfram cita la explotación económica entre compatriotas, a través del subarrendamiento de pisos con precios abusivos y aglomerados.²⁹² Al llegar a la casa en que trabaja Rosa, el colombiano se sorprende:

José María: *Mira el tamaño de esa cocina, es más grande que mi cuarto, ahí somos seis y no hay espacio para nada (...)*²⁹³

Vemos que las situaciones de pobreza que vivían esos inmigrantes latinoamericanos en sus países de origen no les permitieron cubrir los gastos de sus viajes. Fran, en

²⁹⁰ *En la puta calle*, 34:09-34:33.

²⁹¹ *Cosas que dejé en La Habana*, 1:25:38-1:25:42.

²⁹² Véase, en este sentido: Clara Pérez Wolfram, *op. cit.*, p. 169.

²⁹³ *Rabia*, 7:40-7:50.

Flores de otro mundo, es el que paga el billete de Patricia, que tenía a su tía Lorna en Madrid para recibirla; María, en *Cosas que dejé en la Habana*, asume los gastos del viaje de sus sobrinas Rosa, Ludmila y Nena; y un primo que hace un año que trabaja en la construcción es el que paga el billete a José, en *Ander*, que tenía parte de la familia en Bilbao. Esos son los únicos casos de personajes que ya contaban con familiares asentados en España y que han podido contar con muestras de apoyo, excepto en el caso de *Cosas que dejé en La Habana*, ya que María lo hace de manera interesada.

En contraste con estos ejemplos, vemos el personaje de la argentina Claudia, en *Pagafantas*, que vive sola en un piso antiguo, amplio, luminoso, y bonito, en un barrio céntrico de Bilbao. Claudia también está al día con las tendencias, como refleja su manera de vestir, su corte de pelo y su gusto por las revistas de moda, reflejando tal vez el caso de ciudadanos de la clase media que perdieron su nivel adquisitivo y han tenido que emigrar.

En algunos de estos casos, se pone de manifiesto que el inmigrante parece no contar con suficiente autonomía para estabilizarse en España, **dependiendo de sus cónyuges autóctonos para hacerse con la documentación de residencia y trabajo, acceder al mercado de trabajo, encontrar mayor estabilidad económica, cambiar de estatus social, tener un hogar, y reagruparse con su familia**. Patricia, en *Flores de otro mundo*, es consciente de que depende de su boda con Damián para acceder a los papeles de residencia y trabajo, y también a una vivienda digna y para traer a sus hijos desde República Dominicana. La dominicana acaba trabajando para el español, en el campo, y también realizando las tareas domésticas. Milady, en la misma película, también depende de Carmelo para tener acceso a una vivienda digna y alimentarse. La cubana intenta tener una ocupación laboral en el bar del pueblo, pero Carmelo le prohíbe trabajar. Ludmila, en *Cosas que dejé en La Habana*, trabaja para una peletería, en que la suegra es la proveedora de las pieles. Marisol, en *I love you baby*, termina trabajando en el restaurante de Marcos, su esposo. José, en *Ander*, realiza tareas agrarias en el caserío de la familia de su compañero afectivo. Claudia, en *Pagafantas*, evita su deportación a Argentina gracias a la propuesta matrimonial de Chema. Así puede residir y trabajar en el país.



Imagen 10. *Flores de otro mundo* (Icíar Bollain, 1999)²⁹⁴

También podemos citar la **soledad y la nostalgia** como desafíos presentes en la experiencia de los que viven lejos de sus países. Esos inmigrantes tienen que acostumbrarse a vivir sin las relaciones cotidianas que tenían anteriormente, puesto que añoran a sus familiares, amigos, amores, y también echan de menos las diferentes formas de ocio, hábitos culturales, modo de relacionarse socialmente, paisaje, clima y comida.²⁹⁵

Mientras se le caen las lágrimas, Milady, en *Flores de otro mundo*, verbaliza por teléfono que echa de menos a su familia. La cubana también se siente sola e infeliz en el país de acogida, pero prefiere mentir y decir que se encuentra en un lugar bonito:

Milady: *Ah, sí, aquí todo es muy bonito, muy pintoresco, todos son montañas, (...) estoy bien (...) un poquito sola, que os añoro mucho (...)*²⁹⁶

Milady se emociona enseñando imágenes de su madre, hermano, amiga y ex novio a Janay. Patricia, personaje de la misma película, lleva en su billetera retratos de sus hijos que tuvieron que quedar en República Dominicana. En esos casos vemos que la fotografía es utilizada como expresión del recuerdo, de la memoria y de la presencia de alguien o algo que está lejos, provocando nostalgia, alegría y tristeza en aquél que contempla la imagen de lo que está ausente. Monterde cita la “doble soledad del ‘ilegal’”²⁹⁷ que, como Patricia, por una razones legislativas, no puede llevar a cabo la reagrupación familiar, ni visitar a sus familiares y amigos en el país de origen, pues

²⁹⁴ En: <http://www.youfeelm.com/cine-e-inmigracion/flores-de-otro-mundo/>. Acceso en 14 oct. 2016.

²⁹⁵ Véase, en este sentido: Clara Pérez Wolfram, *op. cit.*, pp.193-195.

²⁹⁶ *Flores de otro mundo*, 41:20-41:44.

²⁹⁷ Véase, en este sentido: José Enrique Monterde, *op. cit.*, p.171.

corre el riesgo de no poder no entrar nuevamente en el territorio español y ser deportada.

También María, en *Cosas que dejé en la Habana*, tiene fotografías de sus sobrinas y de la ciudad de La Habana. Nena, Ludmila y Rosa, de esta película, traen con ellas el retrato de su fallecida madre. Por otro lado, Zulema, en *Princesas*, tiene un retrato de su hijo. José, en *Ander*, mira la imagen de alguno que podría haber sido un amor que se quedó en Perú. Ya Igor, en *Cosas que dejé en la Habana*, admite que extraña a las mujeres de su país.

Bárbaro: (...) *¿Pero de verdad no extraña a la cubana?*

Igor: *Si tú supieras ahora que hablas de eso, sí. La saliva de las cubanas sabe distinto a la de las españolas. (...)*²⁹⁸

En la función en que Nena actúa, en la misma película, los personajes expresan la nostalgia de los olores, sabores e imágenes de La Habana idealizada, imaginada y mitificada desde lejos.

Pilar: *La Habana es la ciudad más bella del mundo, por lo menos de las que yo conozco.*

Personaje Nena: *¡Pero si tú nunca has salido de Cuba, Pilar!*

Pilar: *¿Dónde vas encontrar tú esta luz, y estos nombres tan bonitos? Yo nací en la calle de la luz, y calle con ese nombre no hay en ninguna ciudad del mundo. La luz era tan intensa que los habaneros se volvían invisibles (...)*²⁹⁹

Marisol, en *I love you baby*, y Zulema, en *Princesas*, hablan con sus hijos que se quedaron en República Dominicana:

Tatiana: *¿Cuándo vas a venir, mamá?*

Marisol: *Ahora no puedo, Tatiana, tengo que estar aquí.*

Tatiana: *Pero es que te extraño mucho.*

Marisol: *Yo también te extraño (...)*³⁰⁰

Marisol: (...) *Lo que pasa es que en esas fechas me pongo triste al no estar con Tatiana, y eso. Me siento sola.*³⁰¹

Zulema: *Cuídate mucho, ¿sí? Cuídate mucho. Haz todo lo que la abuelita te mande. ¿Te estás portando bien? Aquí tu mamá te extraña mucho también. Pero ya verás que muy pronto nos vamos a encontrar, muy pronto, mi amor. (...)*³⁰²

²⁹⁸ *Cosas que dejé en La Habana*, 31:10-31:28.

²⁹⁹ *Ibíd.*, 52:35-52:57.

³⁰⁰ *I love you baby*, 5:12-5:21.

³⁰¹ *Ibíd.*, 19:58-20:05.

³⁰² *Princesas*, 25:27-25:44.



Imagen 11. *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001)³⁰³

José, en *Ander*, también siente nostalgia, principalmente, de la gastronomía local.

Ander: *Bueno, ¿y qué? ¿No echas de menos todo aquello? ¿Tu tierra, tu gente, las mujeres, la comida?*

José: *Muchísimo, muchísimo, patrón, sobretodo la comida: el mote, el cui, el charqui.*

Ander: *¿Charqui?*

José: *Sí, es la carne seca de llama, es muy rica.*³⁰⁴

Rosa, en *Sobreviviré*, también admite que echa de menos a las personas con las que tiene un vínculo afectivo, pero no se arrepiente de haber tomado la decisión de venir a España.

Rosa: (...) *Yo extraño mucho a mi familia. A mi mamá, mis amigos, todo, lo extraño todo, pero no me arrepiento.*³⁰⁵

Otro tema que se repite, y que también constituye un obstáculo para el inmigrante latinoamericano es el tema de la **violencia de género** ejercida en el ámbito familiar o profesional. En términos generales, sobre todo el cuerpo femenino es representado como un campo de batalla, que evidencia las relaciones entre raza y violencia. Carmelo, en *Flores de otro mundo*, a la vez que quiere formar una familia con Milady y la defiende del asedio de los hombres jóvenes, también restringe su libertad y la maltrata psicológicamente y físicamente: le prohíbe trabajar, sólo la busca para mantener relaciones sexuales, no consiente que vaya a otras ciudades sin su permiso, y la golpea cuando desobedece. Milady es víctima de una paliza cuando se entera de que pasó la noche en Valencia sin su permiso.

Milady: (...) *el gallego sólo piensa en templar* (...) ³⁰⁶

³⁰³ En: http://www.filmotech.com/v2/es/FX_FichaPelícula.asp?ID=10503. Acceso en 14 oct. 2016.

³⁰⁴ *Ander*, 43:03-43:30.

³⁰⁵ *Sobreviviré*, 22:00-22:10.

³⁰⁶ *Flores de otro mundo*, 41:50-41:55.

Ese es también el caso de Rosa, en *Sobreviviré*, que también sufrió violencia de género, cuando fue maltratada físicamente por la primera pareja que tuvo en España.

Rosa: *Y el romance con Paco ya tuve. Duró tres meses. Se equivocó conmigo. Se le fue la mano y mira como me puso, como un aguacate morado. Y yo golpe así que no aguanto a nadie.*³⁰⁷

Zulema, en *Princesas*, es constantemente agredida por un funcionario público que le promete la documentación para que pueda estar legal en el país, pero al final nunca cumple con el acuerdo.

Cayetana: *¿Lo conoces?*
Zulema: *De otras veces. Me va conseguir un permiso.*
Cayetana: *¿Pero es cliente?*
Zulema: *Me lo clavo de gratis, como adelanto por los papeles.*
Cayetana: *¿Y lo de hoy?*
Zulema: *Le dije que no. Otra vez le dije también y fue igual. Al final tuve que clavármelo para que se fuera.*
Cayetana: *¿Es policía?*
Zulema: *Mi amiga dice que sí. Yo no lo sé.*³⁰⁸

Cayetana: *¡Es un cabrón! No te pude pegar ni a ti, ni a nadie. ¡Denúnciale! Tenemos derechos, ¿sabes? Y no lo digo yo, lo dice la televisión.*
Zulema: *Sin papeles no puedo.*
Cayetana: *¿Cuánto llevas aquí?*
Zulema: *10 meses. Pedí la residencia, pero no me la dan.*³⁰⁹

Por otro lado, Rosa, en *Rabia*, después de ser acosada continuamente, por parte de Álvaro, el hijo de sus jefes, y estando embarazada, es víctima de una violación sexual en la propia casa en que trabaja.

Es interesante observar que en todos esos ejemplos, las víctimas no denuncian a sus agresores, ni buscan asesorarse sobre sus derechos a través de alguna asociación pública o no gubernamental. También los autóctonos que son testigos de esos abusos físicos se callan. Por lo tanto, los responsables de las agresiones no son investigados por la justicia española ni son castigados. Queda patente la idea de que al estar sin papeles, estas mujeres se sienten desamparadas por la ley, por las fuerzas del Estado y por la población del país de acogida.

³⁰⁷ *Sobreviviré*, 22:13-22:24.

³⁰⁸ *Princesas*, 19:32-20:10.

³⁰⁹ *Ibíd.*, 20:47-21:07.

También Patricia y Janay, su hija, en *Flores de otro mundo*, son agredidas por Damián, cuando él descubre que Patricia no le dijo la verdad sobre el matrimonio. Encolerizado, saca a Janay del tractor de manera brutal, que ella queda paralizada ante la reacción del padrastro. También los gestos y gritos que dirige a Patricia sugieren violencia, a pesar, de no tocarla.

Igor, en *Cosas que dejé en La Habana*, es el único personaje del sexo masculino que experimenta una situación de violencia física al ser apaleado por la banda que falsifica pasaportes y visados, como hemos visto antes.

La socióloga María Emilia Tijoux, que investiga los flujos migratorios de las últimas décadas, enfocando los temas del racismo y de la xenofobia, así como de la “sexualización” y de la “racialización” del sujeto que inmigra, reflexiona sobre el cuerpo del inmigrante, y las situaciones de violencia y deshumanización heredadas de la época colonial:

El cuerpo inmigrante no precisa develar lo que contiene. Su sola presencia lo hace hoy objeto de desprecio y de castigos reiterados. Sus rasgos, su color, su género, sumados a su falta de capitales económicos, lo configuran como un cuerpo para extraer trabajo. Esta deshumanización no es nueva, proviene de la historia colonial y de la configuración de un Estado nación armada en clave “blanca-europea”, que marca la separación entre el Amo que depreda y un sirviente sometido, en medio del caos neoliberal que favorece el reparto desigual entre los seres humanos.³¹⁰

David Corkill reflexiona sobre cómo las nociones de identidad, nacionalidad y ciudadanía se tornaron en un desafío en la España contemporánea, como consecuencia de los importantes cambios políticos, demográficos y sociales, a partir de la llegada de la democracia, en 1975, de la integración en la Unión Europea, en 1986, y de la adhesión al acuerdo de Schengen, en 1991. En las últimas tres décadas del siglo XX, España pasó a auto-percibirse multicultural, y temas como las políticas restrictivas de inmigración, la xenofobia, la integración y exclusión a los grupos étnicos pasan a ser objetos de debate. El autor concluye que la España pos-franquista incorpora una noción de identidad europea caracterizada por la pluralidad, pero también por las **actitudes racistas** hacia los grupos minoritarios, incluyendo en esta categoría los inmigrantes económicos, promoviendo la práctica de la exclusión social y la marginación de los inmigrantes no comunitarios. Según Corkill:

³¹⁰ María Emilia Tijoux, El cuerpo como cicatriz. Relaciones coloniales y violencia racista, *X Encuentro Excéntrico*, disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/excentrico/es/4093/maria-emilia-tijoux/>. Acceso en 11 oct. 2016.

The first test of the new cultural pluralism came in the 1980s. Although the process was initiated in the 1960s, a full-blown, modern consumer society only arrived after the successful consolidation of democracy and Spain's formal entry into the European Community in 1986. While generally welcomed, consumerism was accompanied by a number of unwanted features, including unemployment (the highest percentage in the EU), the erosion of social solidarity, and 'emergent of forms of social prejudice' (Graham and Sanchez, 1995, p.414). One particular form this prejudice took was a mounting hostility towards the growing number of migrant workers.³¹¹

García, Fusi y Sánchez reflexionan sobre el crecimiento del sentimiento europeísta de los españoles, después de que el país formara parte de la Comunidad Europea:

España había tenido para los españoles, especialmente bajo el franquismo, un extraordinario poder simbólico. El europeísmo español había visto en Europa una respuesta a los complejos de marginalidad y atraso del país, y un ideal político y social. España se incorporó a Europa con sorprendente facilidad y trabajó en las instituciones europeas desde el primer momento con entusiasmo y eficacia. Entre 1996 y 2006, el sentimiento europeo de los españoles, el nivel de apoyo al proceso de integración y el grado de confianza en las instituciones europeas fueron en todo momento elevadísimos, varios puntos siempre por encima de la media europea, según las encuestas.³¹²

Por otro lado, el científico político y sociólogo Juan Díez Nicolás asocia el incremento de las actitudes xenófobas y racistas en España con las continuas informaciones propagadas por los medios de comunicación, que relacionaban la inmigración con la delincuencia, que hacían referencias a las discusiones políticas sobre una de las polémicas leyes en materia migratoria a finales de 1999, y que transmitían noticias sobre las llegadas de inmigrantes no documentados al territorio nacional.³¹³

Rodríguez Jiménez y Núñez de Prado Clavell también relacionan el aumento del impacto demográfico y social de los inmigrantes en España con la acentuación de las

³¹¹ "La primera evidencia del nuevo pluralismo cultural se produjo en la década de 1980. Aunque el proceso se inició en la década de 1960, como norma, la sociedad de consumo moderna sólo llegó después del éxito de la consolidación de la democracia y de la entrada formal de España en la Comunidad Europea en 1986. Generalmente bien recibido, el consumo fue acompañado por una serie de características no deseadas, incluyendo el desempleo (el porcentaje más alto en la UE), la erosión de la solidaridad social, y la emergencia de formas de prejuicios social (Graham y Sánchez, 1995, p.414). Una forma particular que este prejuicio adoptó, fue la creciente hostilidad hacia el número de trabajadores inmigrantes en ascenso" (traducción de la autora) (David Corkill, *op. cit.*, p.51).

³¹² Josep Fontana, Ramón Villares (Dir.), *op. cit.*, p.161.

³¹³ Juan Díez Nicolás, *Las dos caras de la inmigración*, Madrid, Ministerio de trabajo y asuntos sociales, 2005, p.94.

actitudes de rechazo a los extranjeros, entre la población española, a partir del año 2000:

(...) El impacto demográfico, no ha hecho sino crecer en estos últimos años y, en consecuencia, se ha incrementado la atención que este fenómeno recibe por parte de los medios de comunicación y la opinión pública. De forma paralela, las opiniones de los españoles ante la inmigración han experimentado transformaciones importantes en el transcurso de los tres últimos lustros, a medida que ha aumentado el número de residentes en nuestro país y su visibilidad social. Así, si bien en los noventa se produjo una aceptación de la inmigración, a partir de comienzos del nuevo milenio dio comienzo a una nueva etapa caracterizada por un progresivo incremento de las actitudes de rechazo, tendencia que se ha acentuado en los últimos años.³¹⁴

Los investigadores en el área de los estudios culturales Ella Shohat y Robert Stam reflexionan sobre los orígenes del discurso y de la práctica racista dirigida a los pueblos de origen indígena americano y africano. Desde esta postura teórica, el racismo es comprendido como una sistematización jerárquica, tanto institucional como social, producida dentro de un proceso histórico y afincada en “estructuras materiales e insertada en configuraciones históricas de poder”³¹⁵, que tiene la finalidad de normalizar las relaciones desiguales entre culturas diferentes, para defender los intereses de dominación territorial, intervención militar, expansión económica, política y cultural o abusos psicológicos de un pueblo frente a otro. Según los autores, la doctrina política y económica colonial trajo efectos nefastos, especialmente, a los pueblos africanos, asiáticos e indígenas americanos, como por ejemplo, la extracción de las riquezas de sus tierras, el exterminio de algunas de sus comunidades, la esclavitud, la dominación de sus culturas y la diseminación global de ideología y prácticas racistas que resaltaban una supuesta inferioridad de sus etnias.³¹⁶

El racismo, aunque no es exclusividad de Occidente, y no se limita tampoco a la situación colonial (el antisemitismo es un ejemplo claro), ha sido históricamente a la vez un aliado y un producto en parte del colonialismo. Las víctimas más obvias del racismo son aquellas cuya identidad fue forjada dentro del caldero colonial: los africanos, los asiáticos y los pueblos indígenas del continente americano. (...) La cultura colonialista construyó un sentimiento de superioridad europea ontológica a “razas inferiores sin ley”. Según Jules Harmand, la “legitimación básica de la conquista de los pueblos indígenas es la convicción de la superioridad, no sólo mecánica, económica y militar, sino también moral”. Tales pronunciamientos imperiales pueden

³¹⁴ José Luis Rodríguez Jiménez, Sara Núñez de Prado Clavell, *op. cit.*, p. 497.

³¹⁵ Franz Fanon *apud* Ella Shohat y Robert Stam, *op. cit.*, p.38.

³¹⁶ Ella Shohat, Robert Stam, *op. cit.*, p.34.

considerarse claros ejemplos de la definición que da Albert Memmi de racismo como “la asignación final y generalizada de los valores de diferencias reales o imaginadas, en beneficio del acusador y en perjuicio de la víctima, para justificar la agresión y el privilegio del primero. Aunque el racismo puede ser irracional e incluso autodestructivo, normalmente aparece tras situaciones de opresión concretas. Así, pues, a los pueblos indígenas americanos se les denominaba “bestias” y “salvajes” porque los europeos blancos estaban expropiándoles las tierras (...) El racismo implica un doble movimiento de agresión y narcisismo, el insulto al acusado viene rematado con un cumplido para el acusador. El pensamiento racista es tautológico y circular: somos poderosos porque tenemos razón, y tenemos razón porque somos poderosos. Es también esencializante, ahistórico, metafísico, y proyecta una diferencia a través del tiempo histórico: “todos ellos siempre han sido y serán así”³¹⁷.

Desde una posición “decolonial”, el semiólogo argentino Walter Mignolo considera que la idea de América Latina existe sólo desde una perspectiva del orden mundial moderno. Desde ese paradigma, América Latina no es percibida como una realidad objetiva, sino como un constructo ideológico concebido durante la expansión colonial europea, en el siglo XVI, un proyecto político hegemónico ideado por europeos que dominaron y colonizaron el continente lo integraron en el imaginario “eurocristiano” como si estuviera ubicada geopolíticamente en el occidente, y a la vez en la periferia.

Desde Bartolomé de Las Casas, en el siglo XVI, hasta Hegel, en el siglo XIX, y desde Marx hasta Toynbee, en el siglo XX, los textos que se han escrito y los mapas que se han trazado sobre el lugar que ocupa América en el orden mundial no se apartan de una perspectiva europea que se presenta como universal. Es cierto que los autores reconocen que hay un mundo y unos pueblos fuera de Europa, pero también es cierto que ven a esos pueblos y a los continentes en que habitan como “objetos”, no como sujetos, y en cierta medida, los dejan fuera de la historia. (...).³¹⁸

Según el autor, la doctrina colonialista moderna inspirada en el modelo de humanidad renacentista europeo utilizó el discurso y la práctica racista, con el propósito de justificar la conquista de las tierras y de la mano de obra latinoamericana y defender “la violencia en nombre de la evangelización, la civilización y, más recientemente, del desarrollo y de la democracia de mercado”³¹⁹.

La compleja articulación y desarticulación de diversas historias en beneficio de una única historia, la de los descubridores, los

³¹⁷ *Ibíd.*, pp.37-38.

³¹⁸ Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2007, p.17.

³¹⁹ *Ibíd.*, p.30.

conquistadores, y los colonizadores, ha legado a la posteridad una concepción lineal y homogénea de la historia de la que deriva la “idea” de América. Pero para que una historia sea vista como primordial, debe existir un sistema clasificatorio que favorezca la marginación de determinados conocimientos, lenguas y personas. Por lo tanto, la colonización y la justificación para la apropiación de la tierra y la explotación de la mano de obra en el proceso de invención de América requirieron la construcción ideológica del racismo. La introducción de los indios en la mentalidad europea, la expulsión de moros y judíos de la península ibérica a finales del siglo XV y la redefinición de los negros africanos como esclavos dio lugar a una clasificación y categorización específica de la humanidad. (...) ³²⁰

Esto indica que el racismo es comprendido como un sistema clasificatorio jerárquico que posiciona la sangre, el color de piel, la religión, la lengua, el conocimiento y la geopolítica de los indígenas, africanos y, en menor medida, del grupo social criollo, que surgió en el siglo XVII, en la escala más baja de la ordenación. De esta forma, los pueblos latinoamericanos fueron deshumanizados y marginados por la doctrina colonialista.

Cuándo el término “raza” (principalmente en el siglo XIX) reemplazó a “etnia” y así se puso el acento en la “sangre” y el “color de la piel” en desmedro de otras características de la comunidad, “raza” se transformó en sinónimo de “racismo”. El “racismo” surge cuando los miembros de cierta raza o “etnia” tienen el privilegio de clasificar a las personas e influir en las palabras y los conceptos de ese grupo. El “racismo” ha sido una matriz clasificatoria que no solo abarca las características físicas del ser humano (sangre y color de piel, entre otras) sino que se extiende al plano interpersonal de las actividades humanas, que comprende la religión, las lenguas (en primer lugar, el griego, el latín, el inglés, el alemán y el francés; en segundo lugar el italiano, el español y el portugués; en tercer lugar el árabe, el ruso, el bengalí; y después, el resto) y las clasificaciones geopolíticas del mundo (Oriente-Occidente, Norte-Sur; Primer, Segundo y Tercer Mundo; El Eje del mal, etc.). La compleja matriz “racial” sigue en pie (...) ³²¹

Mignolo concluye que, a pesar de la emancipación de los países colonizados, el discurso colonial siguió siendo propagado y reforzado por las elites locales de origen europeo, en las repúblicas independientes, y en cierto modo por los Estados Unidos y los países imperiales europeos, en la contemporaneidad, ya que “(...) el lugar de “América Latina” en el nuevo orden mundial fue el de una configuración histórico-política y cultural subalterna. (...)” ³²² En el marco de la Guerra Fría, América Latina

³²⁰ *Ibíd.*, pp.40-41.

³²¹ *Ibíd.*, p.42.

³²² *Ibíd.*, p.112.

pasa a formar parte del Tercer Mundo y se convierte en el principal objetivo para el establecimiento de modelos neoliberales:

La idea global de “América Latina” explotada por los Estados imperiales de la actualidad (Estados Unidos y los países imperiales de la Unión Europea) se construye alrededor de la noción de que el subcontinente es un territorio extenso y una fuente de mano de obra barata, con abundantes recursos naturales y destinos turísticos exóticos con hermosas playas caribeñas, una región que da la bienvenida a viajeros, inversores y explotadores. (...) ³²³

Desde el lugar de la enunciación racial, el psiquiatra y filósofo anticolonialista Franz Fanon, que influenció tanto a la crítica eurocéntrica ejercida por Stam y Shohat como a los autores de los estudios poscoloniales, reflexiona sobre cómo el discurso colonial propaga y reproduce modelos hegemónicos, fijos y distorsionados, en que la cultura del colonizado es asociada con la quintaesencia del mal, la amoralidad, la ausencia de valores, ética y estética.

La impugnación del mundo colonial por el colonizado no es una confrontación racional de los puntos de vista. No es discurso sobre lo universal, sino la afirmación desenfrenada de una originalidad formulada como absoluta. El mundo colonial es un mundo maniqueo. No le basta al colono limitar físicamente, es decir, con ayuda de su policía y de sus gendarmes, el espacio del colonizado. Como para ilustrar el carácter totalitario de la explotación colonial, el colono hace del colonizado una especie de quintaesencia del mal. La sociedad colonizada no solo se define como una sociedad sin valores. No le basta al colono afirmar que los valores han abandonado o, mejor aún, no han habitado jamás el mundo colonizado. El indígena es declarado impermeable a la ética; ausencia de valores, pero también negación de valores. Es, nos atrevemos a decirlo, enemigos de los valores. En este sentido, es el mal absoluto. Elemento corrosivo, destructor de todo lo que está cerca, elemento deformador, capaz de desfigurar todo lo que se refiere a la estética o la moral, depositario de fuerzas maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperable de fuerzas ciegas. Y M. Meyer podía decir seriamente a la Asamblea Nacional Francesa que no había que prostituir la Republica haciendo penetrar en ella al pueblo argelino. Los valores, en efecto, son irreversiblemente envenenados e infectados cuando se les pone en contacto con el pueblo colonizado. Las costumbres del colonizado, sus tradiciones, sus mitos, sobre todo sus mitos, son señal misma de esa indigencia, de esa depravación constitucional. (...) ³²⁴

³²³ *Ibíd.*, p.118.

³²⁴ Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1963; *Piel negra, máscaras blancas*, La Habana, Instituto del Libro, 1968, pp. 35-36.

A pesar de que Claudia sea argentina, algunos personajes en *Pagafantas*, como Jaime o Elisa, hacen referencia a ella como la “ecuatoriana”, o la “mejicana”. La estudiosa del cine español Isolina Ballesteros, reflexiona sobre el racismo y describe el proceso de estigmatización, y construcción de identidades homogeneizadas, anónimas y marginales del inmigrante en los diferentes grupos sociales en España y en Europa:

Desde cualquiera de los dos núcleos, el de los poderosos o el de los débiles, se estigmatiza racialmente al extranjero inmigrante, simultáneamente se le diferencia (de acuerdo a su raza, etnia y clase social) y unifica (indiferenciado de otros inmigrantes). El componente migratorio, de por sí heterogéneo, es homogeneizado por el “nativo” en categorías constitutivas del estereotipo racista. El racismo consiste justamente en esta incapacidad de ver a los miembros de otras razas como individuos heterogéneos. Así el ciudadano español, y el europeo en general, no hace ningún esfuerzo para distinguir entre marroquíes, argelinos o turcos (“moros”), hindús o paquistanís (“pakis”), sudamericanos, centroamericanos o caribeños de raza blanca (“sudacas”), senegaleses, gambianos, guineanos, caribeños de raza negra (“negros”). La homogeneización y unificación del inmigrante lo priva de identidad individual y lo condena al anonimato e invisibilidad en cuanto a su posición en la sociedad de adopción y a los espacios que habita: “es un miembro más de una comunidad de fantasmas anónimos que se reparten lo que sobra de todo: lo que sobra de la ciudad, lo que sobra de la vivienda, lo que sobra del trabajo. Restos de una sociedad que no verán jamás” (Celaya, 328).³²⁵

Al acercarse a los regímenes dominantes de representación, Hall detecta cómo los negros fueron posicionados como el “otro”, estereotipados y fetichizados en los discursos estéticos y culturales occidentales. De acuerdo con el autor, estos mensajes racistas tienden a representar a las otredades étnicas como si todas fueran iguales. El discurso racista construye fronteras simbólicas entre las categorías raciales y los sistemas binarios de representación, que definen los lugares de pertenencia y otredad de los sujetos, pues “(...) A lo largo de esta frontera surge lo que Gayatri Spivak (1987) llama la “violencia epistémica” de lo exótico, lo primitivo, lo antropológico y lo folclórico³²⁶(...)”.

Prácticamente todas las películas del corpus, excepto *Sobreviviré*, exploran la temática del racismo en el país de acogida. A través de algunos episodios vividos en la esfera cotidiana, se evidencia que la población latinoamericana es tratada con discriminación, marginación, rechazo, desconfianza, frialdad, hostilidad, inhospitalidad

³²⁵ Isolina Ballesteros, *Cine (ins) urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2001, p.214.

³²⁶ Stuart Hall, “Nuevas etnicidades”, en: Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, op. cit., p.309.

y desconocimiento de su etnia, cultura e historia. Vemos que en muchos de los ejemplos de la muestra fílmica se hacen patentes las manifestaciones de un discurso racista, que denota la supuesta superioridad y supremacía de la cultura española en relación a la latinoamericana. Estos pueblos son asociados con el primitivismo, el retraso, la incivilidad, la incultura, la bestialidad, el salvajismo, el caos, la pasividad, la subordinación, el instinto, la libidinosidad, la sexualidad, la libertinaje, la negatividad, la inferioridad, etc.

Ballesteros cita las películas *Flores de otro mundo* y *Cosas que dejé en La Habana*, relacionando las primeras representaciones cinematográficas que denuncian el racismo de la población española frente a la procedente de Hispanoamérica con el incremento del flujo migratorio de la década de los noventa:

Las primeras representaciones que exponen y denuncian la xenofobia y el neorracismo coinciden con el aumento de la inmigración en los 90. Sin ser muy numerosas, éstas se posicionan frecuentemente con el ciudadano (y espectador) español y recogen diferentes actitudes de discriminación hacia diferentes colectivos (fundamentalmente árabes, africanos negros, rusos e hispanoamericanos), entre las que se encuentran: la ambigüedad o indiferencia de los ciudadanos españoles ante la discriminación individual o institucional, la humillación diaria pero sutil, la acción violenta pero aislada o la acción organizada contra todas las otredades.³²⁷

Aparte de señalar que los flujos migratorios provenientes de las islas antillanas, como Cuba y República Dominicana, son más abordados por los cineastas españoles que los otros inmigrantes de otras procedencias del continente americano, Monterde también llama la atención hacia la dimensión étnica que distingue esa migración, ya que esas poblaciones suelen tener origen africano o resultante de otros mestizajes. Con lo que esos ciudadanos se diferencian por el color de la piel y suelen sufrir más actitudes discriminatorias, como vemos en las historias de Patricia y Milady, de *Flores de otro mundo*, y de Andy, de *En la puta calle*.³²⁸ El autor afirma que es muy difícil encontrar una película que aborde el tema de la inmigración en Europa que no denuncie el racismo cotidiano:

(...) Por otra parte, en apartados anteriores de este bloque ya han ido apareciendo muy diversos momentos y actitudes que reflejan ese racismo profundo, implícito, larvado y miserable que tantas veces se esconde en la recepción del inmigrante. Sea en el trato recibido durante el viaje o a la llegada e instalación en el nuevo país; sea el temor a las razias de indocumentados o la crueldad de la expulsión;

³²⁷ *Ibíd.*, p.215.

³²⁸ Véase en este sentido: José Enrique Monterde, *op. cit.*, p.123.

sea en la explotación laboral o en el desprecio a las costumbres más razonables; o sea en los rechazos a las interrelaciones con los inmigrantes, cualquier que sea su formato, en todos esos casos puede aparecer –y en muchos aparece– el racismo cotidiano.³²⁹

Santaolalla también concluye que el tema del discurso racista es bastante explorado por el cine español de inmigración:

(...) es también cierto que en la mayoría de las ocasiones el personaje “racial” es presentado como una víctima, o en el mejor de los casos, como alguien con un campo de acción muy limitado, ya sea por las leyes, ya sea por los prejuicios de la sociedad mayoritaria.
(...)³³⁰

Como hemos visto antes, Patricia, en *Flores de otro mundo*, experimenta el acoso policial en las calles de Madrid y se siente discriminada por no ser blanca. En su nuevo hogar, en Santa Eulalia, su suegra la trata como a una subalterna:

*Patricia: (...) No señor, que para trabajar de sirvienta de nadie, me hubiera quedado en Madrid (...)*³³¹

Los hombres jóvenes de la zona entran en el bar y hablan de manera provocativa y ofensiva al lado de Milady. Ven a las extranjeras como objetos sexuales y discriminan a las afro descendientes.

*Joven: ¿Dónde están las negras? (...) Mira, ahora que me acuerdo, llegando a Aranda, ahí en el mismo cruce, ahí tenéis de todo, las tenéis, negras, feas, malas, lo que tú quieras.*³³²

Juan, en *En la puta calle*, cree que los latinoamericanos son perezosos, vagos, poco laboriosos, tramposos, quejicas, etc.

*Juan: ¿O lo que quiere decir suave en tu país? (...) ¿Estamos de carnavales, o qué pasa aquí?*³³³
Andy: ¡Es que me hacéis una gracia, joder! Venís huyendo de la miseria, infringiendo la ley.
Sonia: ¡Oye, oye! ¡Que yo tengo mis papeles!
*Juan: Pilláis el poco trabajo que hay, no dais ni golpe, vivís del cuento, y encima todo os parece mal, os quejáis de todo. ¡Haberos quedado en la selva, hostia!*³³⁴

³²⁹ José Enrique Monterde, *op.cit.*, p.211.

³³⁰ Isabel Santaolalla, *op. cit.*, p.258.

³³¹ *Flores de otro mundo*, 24:34-26:06.

³³² *Ibíd*, 38:25-38:50.

³³³ *En la puta calle*, 12:59-13:19.

³³⁴ *Ibíd*, 36:12-36:28.

Cuándo están en el aeropuerto de Barajas, el guardia civil advierte a las tres hermanas cubanas de *Cosas que dejé en La Habana*, en tono de desprecio, que tienen que esperar una de atrás de la otra antes de acercarse al mostrador.

Guardia civil: *Una a una por favor, esperen detrás.*

Rosa: *Es que somos hermanas, venimos juntas.*

Guardia civil: *¡Una a una, por favor, esperen detrás! ¡Joder con los cubanos!*³³⁵

Las prostitutas autóctonas, en *Princesas*, rechazan a las mujeres extranjeras alegando que tienen menos trabajo desde que tienen que competir con estas, sea porque cobran menos, o porque atraen más al cliente español. Queda evidente cómo el discurso racista se disemina rápidamente. Como Juan, de *En la puta calle*, Cayetana también asocia la cultura del otro con la “selva”.

Caren: *Son lo peor, lo peor, Gloria, tu hazme caso que desde que han llegado eso es la selva. Por veinte euros se las deja meter, hasta por quince he visto yo algunas, y en la boca diez, como las yuncas.*

Gloria: *Pero a los tíos les gusta, por la novedad, por lo que sea, pero les gusta.*

Caren: *Gloria, yo trabajo la mitad, desde que están estas en el barrio, la mitad.*

Gloria: *¡Pobrecitas! ¿Pues algo tendrán que hacer, no? Si vienen es porque será que en su país no hay trabajo.*³³⁶

Mamén: *¡Sois unas racistas!*

Caren: *¡Que no! ¿No lo ves? Ahí te confundes. No es un problema de racismo, corazón, eso un problema de mercado, de las leyes y las cosas de mercado, pero no lo del ahí de la esquina que tú conoces, ¿eh? Del otro, del de la demanda y de la competencia. Es que lo que pasa, es que no hay demanda para todos y ni competencia. Lo dijo el ministro de economía el otro día, en la tele. Que aquí todo el que llegue, se cree que puede hacer lo que le salga de los huevos, y mira, no.*³³⁷

Cayetana: *¿Y tú qué? ¿Tú a lo tuyo, no? A ti el ministro como se dice misa. ¿No sabes hablar o qué? ¡Aquí hay unas normas! ¡Aquí no estás en la selva! ¡Qué venís a este país a hacer lo que les sales de los huevos!*³³⁸

El capataz de la obra en que trabaja José María, en *Rabia*, cree que el colombiano es vago y poco trabajador, le recordando frecuentemente que esa tierra no es suya y que en España no tiene ningún valor.

³³⁵ *Cosas que dejé en La Habana*, 3:19-3:31.

³³⁶ *Princesas*, 10:17-10:40.

³³⁷ *Ibíd.*, 10:49-11:11.

³³⁸ *Ibíd.*, 13:45 -14:00.

Capataz: *José María, aquí se viene a trabajar. ¿Queda claro? ¡No estás en tu país!*³³⁹

Capataz: *José María, han venido a verme unos señores, dicen que le pegaste al hijo de uno de los vecinos el otro día. ¿Es verdad?*

(...)

José María: *Insultó a mi novia.*

Capataz: *¿A la colombianita esa que todos se quieren follar? ¿Pero qué coño te pasa? ¿No te das cuenta que aquí no vales una mierda? ¡Lo último que quieres en tu situación es llamar la atención de la policía!*

José María: *¿Qué dijiste de mi novia?*

Capataz: *¿Y encima ahora me tuteas? Vas buscando broncas por ahí, ahora me faltas al respeto. No estás en tu pueblo. Mira, lárgate de aquí, no te quiero volver a ver. ¡Estás despedido!*³⁴⁰

En algunos casos, vemos como los autóctonos asocian la etnia latinoamericana, el color negro o el rasgo indígena como algo negativo e inferior, dirigiendo palabras despectivas a algunos personajes del corpus, como a Andy, en *En la puta calle*, a Igor, en *Cosas que dejé en la Habana*, a José María y Rosa, en *Rabia* y a José, en *Ander*, a los que llaman “sudaca clandestino”, “negro de mierda”, “tercermundista”, “cubanito”, “sudaca de mierda”, “colombianita”, “indio”. Nos llama la atención cómo José, en *Ander*, es doblemente víctima de los prejuicios de una sociedad racista, machista y “heteronormativa”, que lo discrimina por ser extranjero y por ser homosexual.

Juan: *Mira Andy, este será el primer mundo, pero yo soy un parado de cuarenta tacos. ¿Te enteras? Y tú un sudaca clandestino, así que hace el favor, ¿eh?*³⁴¹

Juan: *¡Oye! ¡Vete a cagar, negro de mierda!*³⁴²

Juan: *¿Ves, que como hasta para mear sois tercermundistas?*³⁴³

Adolfo: *Ah, no, cubanito, tu cobras cuando yo cobre, esa es la ley.*³⁴⁴

Adrián: *¿Qué coño hace con ese sudaca de mierda?*³⁴⁵

Capataz: *¿A la colombianita esa que todos se quieren follar?*³⁴⁶

Peio: (...) *Ahora la Reme es de todos, y el crío también. Hasta el indio va hacer de padre este sábado. (...)*³⁴⁷

³³⁹ *Rabia*, 5:37-5:43.

³⁴⁰ *Ibíd.*, 10:18-11:06.

³⁴¹ *En la puta calle*, 32:24-32:32.

³⁴² *Ibíd.*, 46:36-46:39.

³⁴³ *Ibíd.*, 1:14:53-1:14:57.

³⁴⁴ *Cosas que dejé en La Habana*, 18:10-18:16.

³⁴⁵ *Rabia*, 3:37-3:40.

³⁴⁶ *Ibíd.*, 10:38-10:41.

³⁴⁷ *Ander*, 47:34-47:40.

Peio: *Indio, ¿tú sí que se apunta a la fiesta, eh?, ¿No? ¡Vaya par de maricones! ¡Les traigo el pastel³⁴⁸ a casa y no queréis ni probar! (...)*
349

A partir de estos relatos, comprendemos que los episodios de desconfianza, menosprecio, hostilidad y rechazo al inmigrante latinoamericano son actitudes resultantes del discurso y de la práctica racista, como define bien la directora Icíar Bollain, al comentar la película *Flores de otro mundo*:

Creo que en la desconfianza hacia lo que viene de fuera, lo ajeno, lo diferente —que está en el guión— se encuentra implícito el rechazo racial. Nadie diría del personaje de Marirrosi que viene de Bilbao a sacarle los cuartos a Alfonso, y en cambio sí se piensa de los personajes de Patricia y de Milady, que son caribeñas. En la actitud de la madre de Damián también hay rechazo, sobre todo al principio, hacia Patricia, los niños y sus amigas. Es un sentimiento y una actitud de rechazo de otra cultura, de todo lo que es diferente, y seguramente también del color de la piel. En la película había otras escenas: una tendera a la que le molesta la mano oscura de Patricia tocando la fruta, y otra de la niña, Janay, que pregunta al salir del colegio que por qué la miran tanto. Son escenas que han desaparecido del montaje final porque resultaba demasiado extenso. Creo, no obstante, que la desconfianza y los prejuicios, que sí están en la película, son una forma más de racismo.³⁵⁰

Al principio de *Flores de otro mundo*, Gregoria trata a Patricia con racanería, no acepta sus idiosincrasias culturales, impone las costumbres españolas y sus propios hábitos, no está de acuerdo con que sus amigas frecuenten la casa, y no está dispuesta a establecer una relación afectiva con ella.

Milady: *¿Pero tan mala no será, verdad?*

Patricia: *Mala no es, lo que pasa es que todo lo ve mal hecho, si no es como dice ella. Y siempre está “que si compro mucho”, “que si gasto mucho”. Óyeme, a esa vieja le molesta hasta que yo me bañe todos los días. Y dice, que como bañe a mis hijos los domingos, con eso está bien. Y eso sí que no. Mis hijos se bañan todos los días para ir a la escuela... No señor, que para trabajar de sirvienta de nadie, me hubiera quedado en Madrid (...) Yo mala agradecida no soy, coño, pero que me dejen ser a mi manera. (...)*³⁵¹

Gregoria: *Esto se ha quedado sin caldo.*

Patricia: *No hace falta más caldo, así está bien (...)*

Damián: *No tiene caldo.*

Patricia: *Las habichuelas se hacen así, mi vida.*

³⁴⁸ El personaje utiliza la palabra “pastel” para referirse a Reme, la mujer proveniente de Galicia, que pasa a ejercer la prostitución en el País Vasco.

³⁴⁹ *Ander*, 1:43:21-1:43:32.

³⁵⁰ Véase, en este sentido: Comentarios de la directora, *Press Book Flores de otro mundo*, disponible en: <<https://laiguanaproducciones.files.wordpress.com/2012/05/floresdossier.pdf>>. Acceso en 5 may. 2015.

³⁵¹ *Flores de otro mundo*, 24:34-26:06.

Gregoria: *Las judías de toda la vida de dios, se hacen con caldo.*³⁵²

Algunas situaciones reflejan la mezcla del racismo y de la discriminación por clase social. Aurora cree que todos los inmigrantes se casan con los autóctonos para lograr el permiso de residencia y trabajo, y además, para favorecerse de su posición económica.

Aurora: *Madre de dios, no nos faltaba nada más que eso (...)*
Aurora: *Vamos a ver lo que dura esa aquí.*
Felipe: *Acaba de llegar la muchacha, ¿y ya la estás echando? ¿Y por qué no va durar?*
Aurora: *Porque esas buscan lo mismo, Felipe, el dinero y los papeles, y cuando los tienen, aire.*
Alfonso: *Pues estás mal pensada, Aurora.*
Aurora: *...A ver si os pensáis que buscan otra cosa.*
(...)
Aurora: *Como la de Damián, que como se descuide le va sacar hasta los hígados.*
Felipe: *No mujer, eso es distinto, ella tiene a los hijos aquí, eso es otra cosa.*
Aurora: *Es peor, porque ya su casa es la suya también, y si quiere puede traer a su familia entera.*
Alfonso: *¿Y cuál es el problema con eso?*
Aurora: *Que yo no tengo nada contra esa gente, yo solo digo, que cada oveja con su pareja y cada cual en su casa.*
Hombres en el bar: *Quien lejos va a casar o va engañado o va a engañar.*³⁵³

Aurora: (...) *le contaba lo de la cubana, que hizo exactamente lo que yo había dicho.*
Marirrosi: *¿Ah, sí? ¿Qué ha sido de ella?*
Olvido: *No sabemos nada.*
Marirrosi: *Ai, pobrecilla, vete tú a saber por dónde andará.*
Aurora: *¿Por dónde va andar? Pues con alguno por ahí.*³⁵⁴

Al estudiar la experiencia migratoria de las mujeres latinoamericanas en San Sebastián, Pérez cita que entre las cubanas y las dominicanas que ha entrevistado, pesan la desconfianza de que han inmigrado para buscar un esposo que las mantenga.³⁵⁵

Asunción, la tía de Marcos, en *I love you baby*, repite el mismo discurso de Aurora, alertando a Marcos sobre el oportunismo de las mujeres dominicanas.

Asunción: (...) *Y ten cuidado con esas dominicanas, que esas van buscando como cazar a un hombre, para poder casarse y quedarse*

³⁵² *Ibíd.*, 15:09-15:58.

³⁵³ *Flores de otro mundo*, 18:57-19:52.

³⁵⁴ *Ibíd.*, 1:27:02-1:27:11.

³⁵⁵ Véase, en este sentido: Clara Pérez Wolfram, *op. cit.*, p.197.

aquí. Luego mucho bailar, mucha alegría, y luego a la hora de la verdad...

Antonio: *¿Tú qué sabrás?*³⁵⁶

Zulema tiene claro que prefiere acostarse con un blanco que con un negro, argumentando que habría diferencias biológicas relacionadas con la “raza”.

Zulema: *Al negro, le gustas.*

Cayetana: *¡Yo paso! No me gustan. Digo para follar. Si es trabajo me da igual, pero así de gratis no me sale. Prefiero a los blancos.*

Zulema: *¡Pero si es igual!*

Cayetana: *No es igual, no es igual. ¿Cómo va a ser igual? Hay diferencias de pigmentos y de movidas que no te voy a contar aquí, porque no es el sitio, pero que salen en los documentales.*³⁵⁷

Cuándo la madre de Ander, en *Ander*, se entera de que están interesados en dar empleo a un extranjero en el caserío se muestra reticente a la idea, pues preferiría un autóctono.

En *Princesas* queda evidente cómo el desconocimiento de la cultura del otro produce distorsiones y estigmatización. Pilar afirma que Santo Domingo y Marte es casi lo mismo. No sabe si hay cine o centros comerciales en la capital dominicana, como si fuera un lugar poco “civilizado” o “retrasado”.

Pilar: *¿Y ahí que se come, pollo también?*

Zulema: *Pollo, arroz, maíz también, depende, ahora tampoco se come mucho.*

Carlos: *¿Por el calor?*

Zulema: *Por el gobierno, sobre todo.*

Pilar: *¿Y cine, y centros comerciales, y todo eso, hay?*

Cayetana: *Mamá, ¡por favor!*

Pilar: *¿Qué?*

Cayetana: *¡Pues que viene de santo Domingo, no de Marte!*

Pilar: *Ay, hija, yo que sé, para mí Santo Domingo y marte es casi lo mismo. ¿Cuánto tiempo se tarda en llegar a Santo Domingo?*

Zulema: *En avión 10 horas.*

Pilar: *Tampoco está tan lejos, yo pensé que estaría más lejos.*³⁵⁸

Caren cree que Zulema llegó en España en patera, algo imposible.

Caren: *¿Y se pasa mucho miedo en la patera?*

Cayetana: *Te entiende perfectamente, Caren, no hace falta que hagas gestos, y de América se viene en Avión.*³⁵⁹

³⁵⁶ *I love you baby*, 07:11-07:25.

³⁵⁷ *Princesas*, 26:28-26:58.

³⁵⁸ *Ibíd.*, 37:50-38:18.

³⁵⁹ *Ibíd.*, 1:22:51-1:23:00.

Andy y Sonia, en *En la puta calle*, son de los pocos personajes que cuestionan, de manera desafiante e irónica, el discurso colonial, que asigna una posición étnica, cultural, e histórica, desigual e inferior a los pueblos colonizados.

Sonia: *¿Y ustedes, qué? ¿No se morían de hambre cuando se iban “pa” allá con la maletica?*

Andy: *Pero es distinto, mujer, es distinto, ellos nos llevaron civilización, ci-vi-li-za-ción, ¿no ves tú, lo civilizado que estamos?*³⁶⁰

Según Santaolalla,

(...) Además de estar en armonía con su identidad sexual, Andy lo está también con su identidad “racial”. Cuando Juan le pide, malhumorado, cinco duros, Andy responde: “Sí, Bwana”, verbalizando de esta forma, con humor, su posición subalterna, demostrando que es consciente de las estructuras de opresión contra las que ha de luchar y, quizá, al ponerlas en evidencia, desestabilizándolas hasta cierto punto. (...) ³⁶¹

En una de las secuencias de la película, vemos a Juan transitando por la calle de las Negras, en Madrid. El nombre de esta calle del barrio de Malasaña se revela en una señal urbana que la cámara encuadra durante unos segundos. De acuerdo con una de las anécdotas más extendidas, la calle de las Negras se llama así desde el siglo XIX, haciendo referencia a las esclavas afrodescendientes que servían a los Duques de Veragua, que eran nietos de Cristóbal Colón, y que vivían en el Palacio de Liria. En otra versión, las esclavas eran propiedad de otro aristócrata, Enrique III de Castilla.³⁶²

La relación existente entre la inmigración latinoamericana contemporánea y el sistema colonialista español, excepto en estas secuencias de la película *En la puta calle*, es un contenido que casi no se refleja en el corpus fílmico. La subyugación y esclavitud de los pueblos indígenas, el tráfico de parte de nativos africanos que fueron forzosamente desplazados para ser comercializados como esclavos, los impactos del enriquecimiento de las clases dirigentes españolas a partir del dominio político y explotación económica del territorio americano, como por ejemplo, la pobreza y el subdesarrollo, la inmigración económica, la propagación de un discurso eurocéntrico que distorsiona y sobrevalora las identidades de las otredades colonizadas, etc., son temas prácticamente omitidos. El colonialismo dejó marcas profundas en las sociedades latinoamericanas, consiguientemente, nos llama la atención que la

³⁶⁰ *En la puta calle*, 35:20-35:35.

³⁶¹ Isabel Santaolalla, *op. cit.*, p.217.

³⁶² Véase, en este sentido: Luis de la Cruz, *Calle de las Negras: con una historia de esclavas y aristócratas, Somos Malasaña*, disponible en: <http://www.somosmalasana.com/calle-de-las-negras>. Acceso en 5 may. 2015.

situación de vulnerabilidad de las poblaciones negras e indígenas como consecuencia de tal hecho histórico no sea abordada por el conjunto cinematográfico analizado.

Al reflexionar sobre las formas de subjetividad poscolonial en los nuevos discursos cinematográficos del Caribe, Hall³⁶³ abre nuevos espacios de reflexión sobre los temas de la identidad cultural, y concluye que la identidad negra caribeña, sólo puede ser debatida si la abordamos desde el punto de vista de la experiencia de la diáspora, considerando los impactos del sistema económico y político colonialista, los desplazamientos forzados de los africanos, los flujos de los europeos, la esclavitud, la trata de personas, las migraciones, es decir, teniendo en cuenta los procesos históricos y culturales discontinuos. Desde esta concepción teórica, la identidad cultural es constituida dentro de la práctica de la representación, un lugar caracterizado por la parcialidad, “incompletud”, inacabamiento, y por un régimen de poder.

El autor menciona la importancia de situar los debates sobre el tema de la identidad cultural en unos tiempos de modernidad tardía y globalización, marcados por procesos de migración forzada y “libre” en el mundo poscolonial, cuestionando la existencia de una identidad cultural “esencializadora”, fija, estable, inmutable y continua, que poseería un “pueblo” con una historia, ascendencia y códigos culturales compartidos.

De acuerdo con Hall, las “unidades” proclamadas por la identidad están insertadas en un juego hegemónico ambivalente, marcado por la jerarquía entre dos polos, la exclusión y la diferencia, ya que se construyen por medio de la relación con lo que el otro no es, con lo que le “falta”. En ese sentido, la identidad es el resultado de un proceso naturalizado y “sobredeterminado” de “cierre”, y no una totalidad natural e inevitable. Considerando esa idea, despliega otra noción de identidad que se constituye a través de discursos, prácticas y posiciones que están siempre en transformación, puesto que se relacionan con los devenires históricos, lingüísticos y culturales discontinuos, y que por ello, trasciende lugar y tiempo. En definitiva, la identidad es comprendida como un proceso diferenciado, pospuesto, inacabado, inestable, inconstante, mutable y fragmentado de articulación entre las posiciones subjetivas en el flujo de formaciones y prácticas discursivas, y estrategias enunciativas.

³⁶³ Véase, en este sentido: Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, en: Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, op. cit.

(...) este concepto de identidad no señala ese núcleo estable del yo que, de principio a fin, se desenvuelve sin cambios a través de todas las vicisitudes de la historia; el fragmento del yo que ya es sigue siendo siempre “el mismo”, idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo. Tampoco es –si trasladamos esta concepción esencializadora al escenario de la identidad cultural– ese “yo colectivo o verdadero que se oculta dentro de los muchos otros “yos”, más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tienen en común” (Hall, 1990), y que pueden estabilizar, fijar o garantizar una unicidad o pertenencia cultural sin cambios, subyacente a todas las otras diferencias superficiales. (...) Es preciso que situemos los debates sobre la identidad dentro de todos esos desarrollos y prácticas históricamente específicos que perturbaron el carácter relativamente “estable” de muchas poblaciones y culturas, sobre todo, en relación con los procesos de globalización, que en mi opinión son coextensos con la modernidad (Hall, 1996) y los procesos de migración forzada y “libre” convertidos en un fenómeno global del llamado mundo “poscolonial”. Aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico, las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua, la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no “quienes somos” o “de dónde venimos” sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella.... (...) ³⁶⁴

(...) Desde esa perspectiva, la identidad cultural no es una esencia establecida del todo, que permanece inmutable al margen de la historia y de la cultura. No es un espíritu universal y transcendente en nuestro interior, en el que la historia no ha hecho ninguna marca fundamental. De una vez por todas, no lo es. No es un origen arreglado hacia el cual podamos hacer un retorno final y absoluto. Desde luego, tampoco es sólo un fantasma. Es “algo”, no solo un truco de imaginación. Tiene sus historias, y las historias tienen sus efectos, materiales y simbólicos. El pasado continúa hablándonos, pero no se dirige a nosotros como un “pasado” simple y real porque nuestra relación con él, como la relación de un niño con su madre, existe desde siempre “a partir de la separación”. Se construye a través de la memoria, de la fantasía, de la narrativa y del mito. Las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura. No son una esencia, sino un posicionamiento. Así, siempre hay políticas de posición, que no tienen garantía total en una “ley de origen” transcendental y no problemática. ³⁶⁵

Fanon se interesa por trazar un análisis psicológico de los arquetipos coloniales y reivindicar la toma de consciencia de las realidades económicas y sociales como acción, para acabar con la alienación racial entre las poblaciones afrodescendientes. El autor discurre sobre el comportamiento desajustado y fragmentado del sujeto colonial,

³⁶⁴ Stuart Hall, “Introducción: ¿quién necesita “identidad”?”, en: Stuart Hall, Paul Du Gay (Coord.), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Madrid, Amorrortu Editores, 2003, pp.17-18.

³⁶⁵ Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, en: Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, op. cit., p.352.

reflejando los sentimientos de alteración de personalidad que experimentaban los antillanos de Martinica cuándo iban a vivir en Francia, o los que retornaban a su país de origen. Constatamos que el pensamiento racista y xenófobo es vehiculado de tal manera, que se arraiga en la sociedad global, pasando a ser constituido como una verdad, inclusive para el propio sujeto subalterno que se identifica con el discurso del opresor, experimentando un sentimiento de inferioridad, desprecio y de alienación de su propia identidad individual y colectiva.

El negro que entra en Francia cambia porque para él la metrópoli representa el Tabernáculo; cambia porque de allí no solamente proceden Montesquieu, Rousseau y Voltaire, sino porque de allí proceden los médicos, los jefes de servicio, los innumerables pequeños potentados, desde el sargento jefe con "quince años de servicio" hasta el policía nacido en Panissières. Hay una especie de hechizo a distancia y aquel que dentro de una semana se marcha con destino a la metrópoli crea a su alrededor un círculo mágico en el que las palabras París, Marsella, la Sorbona, Pigalle, representan la clave de bóveda. Se marcha y la amputación de su ser desaparece a medida que se precisa el perfil del paquebote. Lee su poder, su mutación, en los ojos de los que le acompañan. Adieu madras, adieu foulard (...).³⁶⁶

El autor sigue reflexionando sobre el tema:

¿De dónde procede esta alteración de la personalidad? ¿De dónde procede ese nuevo modo de ser? Todo idioma es una forma de pensar, decían Damourrette y Pichon. Y el hecho de que el negro que acaba de desembarcar adopte un lenguaje distinto que el de la colectividad que lo vio nacer manifiesta un desajuste, una división. El profesor Westerman de *The African Today*, escribe que existe un sentimiento de inferioridad en los negros, que experimentan sobre todo los evolucionados, y que se esfuerzan sin descanso en dominarlos. La manera que se empela para esto, añade, es a menudo ingenua: La manera que intenta dominar este sentimiento es a menudo ingenua: "Llevar vestimenta europea o el pelo a la última moda, adoptar los objetos que emplea el europeo, sus marcas exteriores de civilización, sembrar el lenguaje indígena de expresiones europeas, usar frases ampulosas al hablar o escribir una lengua europea, todo eso se hace para intentar alcanzar un sentimiento de igualdad con el europeo y su modo de existencia."³⁶⁷

Vemos algunos ejemplos de estas secuelas del discurso colonial en algunas películas del corpus. Tanto Andy, mestizo, como Sonia, negra, en *En la puta calle*, repiten expresiones que menosprecian su afro descendencia:

Andy sirve el ron a Juan y a sí mismo, olvidándose de servir a Sonia:

³⁶⁶ Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, La Habana, Instituto del Libro, 1968, p.53.

³⁶⁷ *Ibíd.*, p.54.

Sonia: *¿Y yo qué? ¿Soy negra?*³⁶⁸

Andy: *Si es que Dios te hace negro, pero no te deja tirado. ¿A qué sí?*³⁶⁹

Andy: *¿Si yo tuviera la fórmula, tú crees que yo seguiría siendo negro?*³⁷⁰

Por otro lado, vemos que el propio inmigrante procedente de algún país caribeño tiene prejuicios hacia otros llegados a España con un proyecto migratorio. El conductor del coche cuando conoce la noticia de que Andy fue repatriado a Cuba, afirma:

Conductor: *Bueno, ¡mejor!, que así habrá menos paro y más seguridad, total...*³⁷¹

Desde una perspectiva sumisa, María, en *Cosas que dejé en La Habana*, quiere imponer las costumbres autóctonas a sus sobrinas recién llegadas, pues desprecia su propia cultura y supervalora los hábitos europeos. Cuando Nena intenta probar las uvas, durante la comida, le llama la atención:

María: *¡La fruta se come al final!*

Nena: *Discúlpame, es que como en el trópico no tenemos uva, ni nieve, ni nada, curiosidad.*³⁷²

Marcos parece ser tan especial para Marisol, en *I love you baby*, que ella lo considera inalcanzable y superior.

Marisol: *¿Tú sabes lo que me pasa con Marcos? Que tengo la sensación que un día me voy a despertar y todo va haber sido un sueño. Como Cenicienta, ¿sabes?, que todo después de las doce desaparece: el vestido, los caballos, todo. Siento que Marcos es demasiado para mí.*³⁷³

Podemos considerar que los personajes inmigrantes económicos latinoamericanos, muchas veces son representados a través de una serie de **estereotipos** que se repiten insistentemente, que se adhieren a las zonas sensibles de nuestro corpus fílmico y que reproducen modelos caricaturescos. La disseminación sistemática de estas imágenes estigmatizadas puede revelar algunos de los aspectos ideológicos, que están en juego en el cine de este período, como veremos más adelante.

³⁶⁸ *En la puta calle*, 1:10:19-1:10:23.

³⁶⁹ *Ibíd.*, 28:43-28:48.

³⁷⁰ *Ibíd.*, 1:15:37-1:15:41.

³⁷¹ *Ibíd.*, 1:24:18-1:24:21.

³⁷² *Cosas que dejé en La Habana*, 13:58-14:10.

³⁷³ *I love you baby*, 1:06:57-1:07:22.

Nos llama la atención que los hombres latinoamericanos muchas veces son representados a través de personajes oportunistas, irresponsables e inmorales, como Fran, de *Flores de otro mundo*, Igor, de *Cosas que dejé en la Habana*, Sebastián, de *Pagafantas*, y otros personajes secundarios que aparecen en las tramas.

A Fran no le gusta el trabajo, abandonó a los dos hijos que tuvo con Patricia, y la amenaza a cambio de dinero.

Patricia: *¿Pero es que ese hombre no piensa en dejarme tranquila? Ya le dé todo el dinero que tenía. ¿Qué más quiere?*

Lorna: *Anda muy mal, está sin trabajo.*

Patricia: *¡Vaya novedad! Si a ese nunca le ha gustado dar un golpe.*³⁷⁴

A pesar de que se humaniza y redime a partir de su encuentro con Nena, Igor es un personaje que delinque y se mueve por intereses. El cubano se dedica al tráfico de pasaportes y visados falsos, aprovechándose de la indefensión de sus paisanos inmigrantes, y engañando a sus parejas españolas en cambio de comida y casa:

Igor: (...) *Sí, estoy buscando, estoy buscando una española, bien vitaminada, con casa, coche y una bodega llena de jamón de Jabugo.*³⁷⁵

Igor: *Mientras eres un hijo de puta dios te protege, pero cuando te afloja...*³⁷⁶

Ludmila alerta a Azucena sobre su oportunismo:

Ludmila: *Tú ten cuidado, ten cuidado porque ese a lo mejor quiere es meterse en tu casa, los cubanos somos así.*

Azucena: *Ya lo sé, pero en dos noches me ha hecho más feliz que el serbio-bosnio, que el marroquí, y que todos. (...)*³⁷⁷

Aníbal, el cantante de salsa del local cubano, en *Cosas que dejé en La Habana*, también es ventajista; utiliza el teléfono de Azucena sin pedir permiso, realizando una llamada a Cuba y hablando todo el tiempo que le da la gana.

³⁷⁴ *Flores de otro mundo*, 1:05:08-1:05:17.

³⁷⁵ *Cosas que dejé en la Habana*, 37:09-37:19.

³⁷⁶ *Ibíd.*, 57:52-57:58.

³⁷⁷ *Ibíd.*, 1:05:27-1:05:42.



Imagen 12. *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez, 1997)³⁷⁸

A pesar de ser representado, en conjunto, desde una mirada positiva, Andy, en *En la puta calle*, sale con Sonia, pero también con otras dos mujeres a la vez. Igor tiene una relación con Nena y Azucena, a la vez. Algunos personajes secundarios dominicanos, en *I love you baby*, también tienen ciertas tendencias promiscuas. Yuyu, por ejemplo, sale con cinco o seis mujeres a la vez. Ya Luís coquetea continuamente en el local de salsa. El anterior cónyuge de Marisol no se hizo cargo de su hija. La dominicana lo tiene claro que prefiere al hombre autóctono:

Marisol: *Ahora mismo lo último que necesito es liarme con el primer dominicano que me gire el dedo (...).*³⁷⁹

Marisol: *Pues a mí no me gustan los dominicanos, me gustan los españoles.*³⁸⁰

La anterior pareja de Zulema, en *Princesas*, parece que tampoco asumió al hijo que tuvo con la dominicana. José María, en *Rabia*, es uno de los personajes masculinos cuya representación es más compleja, pues no se deja intimidar: defiende al otro y a sí mismo de los comentarios racistas y despectivos, exige que le respeten y que no le exploten en el trabajo. No obstante, es impulsivo, irracional, celoso, vengativo y

³⁷⁸ En: http://www.jorgeperugorria.com/obra_informacion.php?id=299. Acceso en: 14 de octubre de 2016. Acceso en 14 oct. 2016.

³⁷⁹ *I love you baby*, 35:44-35:48.

³⁸⁰ *Ibíd.*, 41:45-41:48.

violento, llegando a herir gravemente a un hombre, a matar a su jefe accidentalmente y a asesinar al que violó a Rosa, su compañera sentimental.



Imagen 13. *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010)³⁸¹

Sebastián, en *Pagafantas*, también tiene mala reputación. Su ex novia Claudia lo califica de rufián y poco trabajador:

Claudia: *Ayer me llamó Sebastián.*

Chema: *¿Sebastián?*

Claudia: *Sí, un ex novio mío. Quiere venir a trabajar a Bilbao, es astrónomo. ¡A trabajar!, dice. ¡Ese cabrón no viene a trabajar!*³⁸²

La argentina menciona los novios de distintas nacionalidades que tuvo. Es interesante observar que sólo el argentino y el mejicano son caracterizados de manera negativa:

Claudia: *Yo tenía un novio mejicano que siempre se metía en líos.*³⁸³

³⁸¹ En: <http://www.labutaca.net/peliculas/rabia-fotos/>. Acceso en 14 oct. 2016.

³⁸² *Pagafantas*, 38:07-38:17.

³⁸³ *Ibíd.*, 31:05-31:08.



Imagen 14. *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009)³⁸⁴

Sin embargo, los personajes de Andy, en *En la puta calle*, y José, en *Ander*, pueden ser considerados íntegros, honrados y honestos. Como hemos visto, Andy apoya, protege y socorre a Juan en todos los sentidos. Iñaki opina que José es “buen chico”. Evaristo también expone una de sus calidades:

Evaristo: *José parece un tipo noble, ¿verdad?*³⁸⁵

En lo tocante a los personajes femeninos, vemos que la mayoría de las mujeres también gozan de esas cualidades, como Patricia, en *Flores de otro mundo*, Nena, Ludmila y Rosa, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, Marisol, en *I love you baby*, Zulema, en *Princesas*, y Rosa, en *Rabia*.

María: *Rosa es una chica muy buena y muy pacífica, como ella no se ve en España (...).*³⁸⁶

Cuando lo que está en juego es conseguir los permisos de residencia y trabajo, como es el caso de Patricia, o mantenerse a flote económicamente y tener una vivienda, como muestra la historia de Milady, en *Flores de otro mundo*, las mujeres pueden ser astutas, oportunistas, y deshonestas. En la escena en que Andy, en *En la puta calle*, vende periódicos, café, cigarros, y otros artículos, en medio del tráfico de Madrid, se queda con el cambio de uno de sus clientes que no puede recuperar el dinero. María,

³⁸⁴ En: <http://cinemerida.blogspot.com.es/2009/07/pagafantas-10-razones-para-amarla-y-una.html>. Acceso en 14 oct. 2016.

³⁸⁵ *Ander*, 1:40:34-1:40:38 (versión original en euskera).

³⁸⁶ *Cosas que dejé en la Habana*, 22:43-22:49.

en *Cosas que dejé en La Habana*, también es ventajista; ella se trae a sus sobrinas desde Cuba para que trabajen de forma ilegal en su taller y tienda de peletería, y así ahorrarse los impuestos a la seguridad social.

La generosidad es una característica que podemos reconocer en los personajes de Milady, en *Flores de otro mundo*, de Andy, en *En la puta calle*, de Rosa, en *Sobreviviré*, y de Claudia, en *Pagafantas*. Milady ofrece puros de La Habana a Patricia:

Milady: (...) *Son para ese amigo tuyo, si lo vende, puede sacar algún dinerito.*

Patricia: *Yo no puedo coger eso, muchas gracias, pero no puedo.*

Milady: *¿Y la plata que te pide, se la vas a pedir al gallego?*

Patricia: *No lo sé.*

Milady: *Pero no seas tonta Patricia, yo los traje para alguna necesidad y tú necesitas plata. Así que se lo manda y le dice que no te jodas más. ¿Está bien?*

Patricia: *¡Muchas gracias!*

Milady: *De nada, bobita.*³⁸⁷

Rosa utiliza el teléfono de Marga para llamar a sus familiares que se quedaron en Cuba, pero, por otra parte, se encarga de comprar, con su propio sueldo, alimentos y artículos para el cuidado de Tito, ya que la española no se hace responsable.

Rosa: (...) *¿De dónde pensará que salen los pañales, los potitos, las cremas? ¿Del cielo? ¿Sí?, ¿Nos envía dios del cielo, verdad? (...)*³⁸⁸

Al saber que Chema no está cómodo en la casa de su madre, Claudia le invita a vivir con ella.

También, en general, los personajes caribeños, como Patricia y Milady, de *Flores de otro mundo*, Andy y Sonia, de *En la puta calle*, Nena, Ludmila e Igor, de *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, de *Sobreviviré*, Marisol, de *I love you baby*, y Zulema, de *Princesas*, y Claudia, argentina, personaje de *Pagafantas*, aparecen como optimistas, alegres, simpáticos, extrovertidos, habladores, dinámicos, enérgicos, vitales, frescos, dulces y afectuosos. También son emotivos, sentimentales, y pasionales.

Luis: (...) *¿Qué pasa? ¡Cambia esa cara! ¿La mujer se ha puesto brava?*

Marcos: *Bueno, sí. Hemos discutido.*

Luis: *Eso no tiene importancia. Si no se discute, no se está vivo. Mira, te voy a dar el secreto de los dominicanos.*

³⁸⁷ *Flores de otro mundo*, 29:12-29:37.

³⁸⁸ *Sobreviviré*, 26:00-26:10.

Marcos: ¿El secreto?

Luis: Los dominicanos llevamos la música por dentro, la vida, el amor, el trabajo... todo lo convertimos en bachata o en merengue.³⁸⁹

Rosa: ¡Hay que echarle azúcar a la vida! Sin, puede ser bastante amarga.³⁹⁰

Rosa: Le vi y me encantó. Porque el cubano siempre amamos, sea mentira o sea verdad. Me acerqué a él y le dije: "¿Dónde tú estabas todo ese tiempo, mi amor? ¡Dime! ¿Dónde tú estabas? ¿Por qué no me llevas contigo para España? Porque yo lo que es toro y trapo colorado me encanta." Y aquí estoy.³⁹¹

Marga: ¿Por qué llora?

Rosa: Porque soy cubana.³⁹²



Imagen 15. *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001)³⁹³

Ya los personajes de origen andino, como José, peruano, en *Ander*, y Rosa, colombiana, en *Rabia*, poseen un carácter introvertido, discreto, y tímido.

Patricia, en *Flores de otro mundo*, Andy, en *En la puta calle*, Nena, Ludmila y Rosa, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, Marisol, en *I love you baby*, Zulema, en *Princesas*, Rosa, en *Rabia*, y José, en *Ander*, se caracterizan por ser luchadores, persistentes y laboriosos.

Kenia: Ya te has salido con la tuya, ¿eh? Eres una caprichosa. Tolo lo que quiere, lo consigue.³⁹⁴

³⁸⁹ *I love you baby*, 1:17:42-1:18:07.

³⁹⁰ *Sobreviviré*, 33:28-33:32.

³⁹¹ *Ibid.*, 21:04.

³⁹² *Ibid.*, 20:35-20:40.

³⁹³ En: http://www.filmotech.com/v2/es/FX_FichaPelicula.asp?ID=10503. Acceso en 14 oct. 2016.

³⁹⁴ *I love you baby*, 42:45-42:53.

También podemos considerar a Patricia, en *Flores de otro mundo*, Andy, en *En la puta calle*, María, Rosa, Ludmila y Nena, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, Marisol, en *I love you baby*, Zulema, en *Princesas*, Rosa, en *Rabia*, José, en *Ander*, y Claudia, en *Pagafantas*, como personas flexibles y adaptables.

Patricia y Milady, en *Flores de otro mundo*, Ludmila y Rosa, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, Marisol, en *I love you baby*, Zulema, en *Princesas*, Rosa, en *Rabia*, y José, en *Ander*, son caracterizados como sumisos, serviciales y tolerantes.

Nena: (...) Ahora yo comprendo la tía. Tiene dos esclavas en la tienda y ha vendido una tercera.

Ludmila: A mí no me parece tanto sacrificio. (...) ³⁹⁵

José María: ¿Te tratan bien?

Rosa: Sí, no me quejo. Tienen sus cosas, como todo el mundo. ³⁹⁶

El pedagogo Chema Castiello analiza los tipos humanos, los rasgos culturales, las situaciones, los conflictos y las interacciones sociales de los personajes inmigrantes, en España, en películas como *En la puta calle*, *Cosas que dejé en La Habana*, *Flores de Otro Mundo* y *Princesas*. El autor concluye que los personajes latinoamericanos son representados a través del siguiente arquetipo: dinámicos, alegres, optimistas, luchadores, persistentes para cumplir sus sueños, con parejas mixtas, con intensa interacción e identificación cultural con autóctonos, caracterizados a través de tópicos sexuales machistas, y con escasa referencia a sus diferencias culturales (música, ocio, alimentos, alcohol). ³⁹⁷

Castiello reflexiona sobre el racismo y la xenofobia en el cine y cita al antropólogo Adolfo Colombres para definir lo que es el proceso de colonización mental a través de la representación en el cine. Este autor observa que el pueblo oprimido es retratado mediante imágenes poco variadas, descontextualizadas, que enfatizan su exotismo, primitivismo, vitalidad y alegría:

Para dominar a un pueblo se falsifica tanto su palabra como su imagen, y se le obliga luego a consumir hasta el hartazgo esas palabras e imágenes falsificadas. Nunca (o muy rara vez) el oprimido habla: se habla por él. La imagen es tratada con exotismo, y para eso

³⁹⁵ *Cosas que dejé en La Habana*, 25:38-25:46.

³⁹⁶ *Rabia*, 3:22-3:29.

³⁹⁷ Chema Castiello, *Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español*, Madrid, Talasa, 2005, p. 30.

se le descontextualiza, se eliminan las referencias necesarias. Se subrayan los aspectos que sirven para dar cuenta de su “primitivismo” y de sus condiciones (en el mejor de los casos) de buen salvaje. Se le pinta como un ser alegre, vital, muy lleno de rituales (como si toda auténtica cultura no estuviese colmada de ellos) y un excelente bailarín o artesano, pero poco dotado para hacerse cargo de su situación, de evolucionar, por lo que el cambio forzosamente ha de venir de afuera, de la multitud de salvadores que se disputan el privilegio de incorporarlo a la Historia (por cierto, a una historia que no es la suya).³⁹⁸

Monterde elogia la película *En la puta calle*, calificándola de “honesta”, al igual que *Flores de otro mundo*, pero está de acuerdo en que también reproduce algunos tópicos a través de la caracterización del personaje de Andy:

(...) el personaje del amigo inmigrante no se aparta de otro estereotipo habitual ante la diferencia racial: el negro siempre simpático y optimista, sino bobalicón en este caso, pues el que inicia al parado español, cuando menos elevado por encima de sus propias condiciones de vida; una elevación que podría llegar a parecer una levitación sobre la dura realidad. (...) ³⁹⁹

Santaolla concluye que muchas de las películas que representan el panorama de la inmigración en España tienden a percibir al grupo o al personaje étnico con un exceso de cordialidad, indulgencia y optimismo. “No se puede negar que, en muchas de las películas de inmigración analizadas, la figura del inmigrante es tratada con benevolencia y simpatía, tanto por las tramas como, a menudo también, por las técnicas formales. (...)”⁴⁰⁰

Es interesante observar que en muchos casos poseen atributos físicos atractivos y se caracterizan por la sensualidad, como es más evidente en los casos de Patricia y Milady, en *Flores de otro mundo*, Andy, en *En la puta calle*, Igor, Nena, Ludmila y Rosa, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, Marisol, Kenia y Kati, en *I love you Baby*, Zulema, en *Princesas*, Rosa, en *Rabia*, José, en *Ander*, y Claudia, en *Pagafantas*. En algunos de estos relatos la mujer latinoamericana también es objeto de deseo, prevaleciendo la asociación entre el sujeto colonial con cuerpo y sexo, y no con intelecto y cultura, como vemos en los personajes de Milady, Igor, Kenia, Zulema y Rosa, en *Rabia*.

³⁹⁸ Adolfo Colombres *apud* Chema Castiello, *Huevos de Serpiente, Racismo y xenofobia en el cine*, Madrid, Talasa, 2001, p.11.

³⁹⁹ José Enrique Monterde, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁰⁰ Isabel Santaolalla, *op. cit.*, p.258.

Los tres hombres mayores de Santa Eulalia, en *Flores de otro mundo*, comentan entusiasmados sobre el atractivo de Milady cuando la ven por primera vez:

Señor 1: ¡Que buena está! (...)

Señor 3: ¡Que dentadura, que labios más bonitos!

Señor 2: ¡Que besazos tiene que pegar!⁴⁰¹

En la misma película vemos una escena en que una furgoneta pasa por la carretera y el conductor asedia y grita obscenidades a las latinoamericanas.

Rosa, en *Rabia*, se siente agobiada por ser acosada sexualmente, tanto por el hijo de sus jefes como por los vecinos del barrio en que vive y trabaja.

Lola, en *Cosas que dejé en La Habana*, exclama cuando conoce las tres hermanas cubanas:

Lola: ¡Las tres lucen bien!⁴⁰²

Después de mantener relaciones sexuales con Igor, en *Cosas que dejé en La Habana*, Azucena lo elogia:

Azucena: ¡Ay, Igor, como sois los cubanos! ¡Menudo entrenamiento os han dado!⁴⁰³

El cubano es consciente de sus atractivos físicos y de su potencialidad para seducir a las mujeres autóctonas:

Igor: (...) Además tú sabes que nosotros, los cubanos, no necesitamos el sexo televisivo. Nosotros formamos un tremendo lío aquí. ¿De que tú crees que yo sobreviví cuando yo llegué a Madrid? ¡Haciendo felices a las españolas, mi hermano!⁴⁰⁴

Antonio, el tío de Marcos, en *I love you baby*, así que conoce a Marisol, exclama:

Antonio: ¡Que chica más guapa!

Marcos: ¿Perdona?

Antonio: La chica con quien acabas de hablar. Si yo tuviera tu edad saldría detrás de ella.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ *Flores de otro mundo*, 18:00-18:16.

⁴⁰² *Cosas que dejé en La Habana*, 22:50-22:52.

⁴⁰³ *Ibíd.*, 43:52-43:58.

⁴⁰⁴ *Cosas que dejé en La Habana*, 30:11-30:25.

⁴⁰⁵ *I love you baby*, 7:00-7:07.

A Caren, en *Princesas*, le sorprende la manera sensual de caminar que tienen las extranjeras. Ángela apela a la “ciencia” para intentar aclarar por qué existen diferencias culturales y biológicas entre las europeas y las otras mujeres.

Caren: *Mira ella como anda, con el culo para fuera.*

Ángela: *Es que las enseñan desde pequeñas. Las meten cosas en los zapatos para que las molesten, por eso caminan así.*

Cayetana: *¡Venga ya!*

Ángela: *Que lo he visto, en serio, en la BBC. Y huelen distinto por una hormona especial que tienen, que es un olor que atrae a los tíos porque es más fuerte.*

Caren: *¡Que no se lavan, por cultura, por religión, por lo que sea, pero no se lavan!*⁴⁰⁶

Como hemos visto, el capataz de la obra en la que trabaja José María, describe a Rosa como a “la colombianita esa que todos se quieren follar”⁴⁰⁷, en *Rabia*. En otra secuencia de la película, Adrián pregunta a su compañero de trabajo, refiriéndose a este personaje:

Adrián: *¿Está buena la colombiana, eh?*⁴⁰⁸

Ander elogia la dentadura de José:

Ander: *¡Bonitos dientes! ¿Qué te los lavas con bicarbonato?*⁴⁰⁹

Claudia, en *Pagafantas*, es bella, sensual y ha tenido novios de innumerables nacionalidades: italiana, australiana, mejicana, y argentina. El valenciano Oscar, poco después de conocerla, confía a su primo Chema que está empeñado en conquistarla:

Oscar: *¡Está muy buena!*⁴¹⁰

Su novio Sebastián, que también es simpático, guapo y atractivo, además, destaca que es desinhibida sexualmente:

Sebastián: *A mí todo lo contrario, a mí me pone como loco. Yo en mi vida vi una cosa así. Es de ese tipo de mujeres que no se corta un pelo a la hora de hacer cualquier tipo de garradas.*⁴¹¹

⁴⁰⁶ *Princesas*, 12:39-13:00.

⁴⁰⁷ *Rabia*, 10:18-11:06.

⁴⁰⁸ *Ibíd.*, 3:28-3:30.

⁴⁰⁹ *Ander*, 36:23-36:28.

⁴¹⁰ *Pagafantas*, 43:42-43:46.

⁴¹¹ *Ibíd.*, 51: 03-51:15.

Al describir el argumento de *Cosas que dejé en La Habana*, Monterde llama nuestra atención hacia algunos estereotipos asociados a la representación de la mujer caribeña en el cine español que acabamos de mencionar:

(...)Si al presentar el argumento del film hemos usado el calificativo “guapas” en relación a las tres cubanas es porque ahí aparece ya uno de los grandes tópicos sobre la inmigración caribeña, casi siempre asociada a lo que Vicente Molina-Foix llamaba “el efecto liberatorio, jubiloso, producido por la colisión de una lujuriente corporalidad exótica con los representantes mortecinos de la España eterna”. No menos sensuales –desde esa mitología española– son las dos protagonistas de *Flores de otro mundo* (I. Bollaín, 1998), una dominicana y otra cubana. (...) Y no menos sensual es la muchacha dominicana que rescata al protagonista de *I love you baby* (Alfonso Albacete - David Menkes, 2001) de sus desengaños amorosos.⁴¹²



Imagen 16. *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999)⁴¹³

Este autor también considera “tópica respecto a las omnipresentes figuras femeninas de la inmigración caribeña”⁴¹⁴, la película *Princesas*, que recurre al exceso de belleza, sensualidad y vitalidad para representar el personaje latinoamericano.

Así mismo percibimos que el fenómeno de la prostitución es abordado con bastante frecuencia por las películas de la serie filmica, y constatamos que existe una fuerte

⁴¹² José Enrique Monterde, *op. cit.*, pp.134-135.

⁴¹³ En: <http://cachecine.blogspot.com.es/2016/04/critica-flores-de-otro-mundo-de-iciar.html>. Acceso en 14 oct. 2016.

⁴¹⁴ *Ibíd.*, p.135.

asociación entre las mujeres latinoamericanas inmigrantes y el mundo del comercio sexual en el imaginario social español.

Después de perder la confianza en Patricia, Damián, en *Flores de otro mundo*, le pregunta si ya trabajó como meretriz en España. Patricia contesta negativamente, pero afirma que ya había pensado en ello:

Damián: (...) *¡Ya sólo falta que me digas que trabajaba de puta en Madrid!*

Patricia: *Yo nunca he trabajado de puta, aunque ganas no me ha faltado, tal como me pone la vida a veces.*⁴¹⁵

Nena, en *Cosas que dejé en La Habana*, cuando interpreta el papel de una joven cubana en una obra de teatro, grita desesperada:

Personaje de Nena: (...) *turistas y funcionarios, compañeros y compañeras, ¡lo que quiero es un vestido!, ¡una noche por un vestido!, ¡mi cuerpo por un vestido!*.”⁴¹⁶

Rosa, en *Sobreviviré*, admite que tuvo que ejercer la prostitución en La Habana, después de dejar de tener un cuerpo joven que le permitiera seguir bailando en el Cabaret Tropicana.

Rosa: (...) *¡Es que tú no sabes lo que es jinetear! ¡Ganarse la vida en la calle!* (...)”⁴¹⁷

En *I love you baby* Kenia trabaja bailando en un club de alterne, por las noches.

Al citarse en *Princesas* que uno de los personajes de mujeres que coprotagonizan la película es una prostituta dominicana, Monterde afirma que “(...) no podemos olvidar la inevitable contribución al mundo de la prostitución que constituye un crudo tributo para muchas mujeres inmigrantes (...)”⁴¹⁸. El antropólogo social José Luís Solana Ruíz investiga sobre la conexión entre la ocupación en la prostitución y la inmigración, en España, afirmando que cerca de 80% de las mujeres que ejercían la prostitución, en el año 2007, eran inmigrantes extranjeras. Es interesante mencionar que el autor recuerda que el colectivo femenino no tiene el mercado del sexo como principal ámbito de inserción laboral.⁴¹⁹

⁴¹⁵ *Flores de otro mundo*, 1:16:44-1:16:50.

⁴¹⁶ *Cosas que dejé en La Habana*, 1:08:20-1:08:30.

⁴¹⁷ *Sobreviviré*, 21:34-22:10.

⁴¹⁸ José Enrique Monterde, *op. cit.*, p.198.

⁴¹⁹ José Luis Solana Ruíz, “Movimientos migratorios, trabajadoras inmigrantes y empleo en la prostitución”, *Documentación social*, núm. 144, Madrid, 2007, p.39.

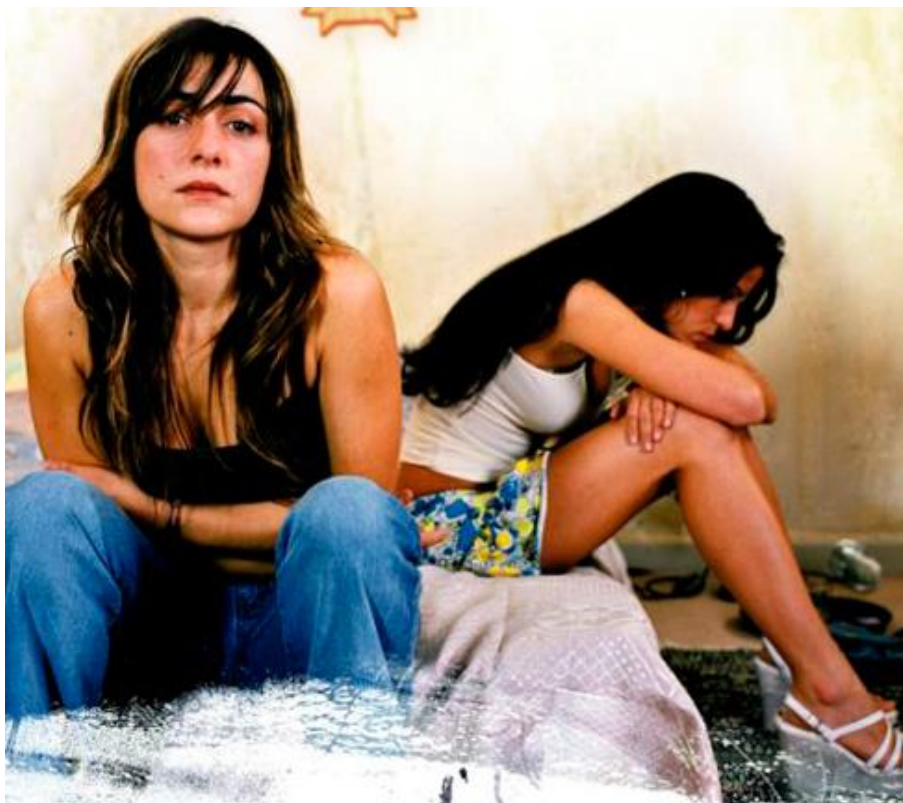


Imagen 17. *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)⁴²⁰

Pérez reflexiona sobre cómo las ideas distorsionadas, preconcebidas y estigmatizadas de que ese colectivo femenino sea muy sexuado o de que esté siempre dispuesto a prostituirse, puede suponer un gran impedimento para que haya una verdadera integración entre las mujeres latinoamericanas y la sociedad autóctona.⁴²¹

El artista Rogelio López Cuenca concluye que la representación de la prostitución emite la idea de la objetivación del cuerpo femenino reducido a la condición de cosa y mercancía, y vaciado de subjetividad y de voz. El autor reflexiona cómo la sociedad actual, de característica tardo-capitalista y patriarcal, asocia el comercio sexual al estigma de la pobreza y a un concepto de mal absoluto.⁴²²

Por su parte, Santaolalla discute sobre la utilización de la imagen de la mujer latinoamericana en el cine español contemporáneo. De acuerdo con la autora, principalmente, las afrodescendientes procedentes de países caribeños, como Cuba y República Dominicana, son muchas veces representadas en términos fetichistas,

⁴²⁰ En: <http://www.ovidio.com/es/princesas>. Acceso en 14 oct. 2016.

⁴²¹ Véase, en este sentido: Clara Pérez Wolfram, *op. cit.*, p. 197; p.220; p.241.

⁴²² Masterclass *Altercartográfica*, dirigido por Rogelio López Cuenca, coordinado por Bilbao Art District y Mawatres, en la Bizkaia Aretoa de la UPV/EHU, Bilbao, may.2016

convertidas en objeto sexual, e inscritas en un juego que refleja las relaciones de poder arrogantes, paternalistas y jerárquicas heredadas de la época colonial, y que se mantendría hasta la actualidad.

(...) Teniendo en cuenta que el cuerpo de la mulata ha sido “leído” como una metáfora de las relaciones coloniales, procede cuestionarse si su presencia en las pantallas españolas puede estar apelando indirectamente, o quizá incluso activando de modo subliminal, una memoria imperial colectiva que la dote de un valor especial económico, ideológico o de otro tipo. (...) ⁴²³

Al analizar *Flores de otro mundo*, el investigador de cine Paul A. Schroeder Rodríguez⁴²⁴ menciona cómo el cuerpo de Milady es “objetivizado” por Carmelo y por otros habitantes de Santa Eulalia, y como de alguna manera es percibido a través de ciertas categorías raciales heredadas del colonialismo y del patriarcado español, que están reflejados por la película. Según el autor, la carga sexual del cuerpo femenino aumenta de acuerdo con la oscuridad del tono de la piel de los personajes: los juegos sexuales entre Milady, que es negra, y Carmelo son menos censurados, que entre Patricia, que es mestiza, y Damián, y menos aún que los de Marirrosi, que es blanca, y Alfonso. Hasta las posturas con que se desenvuelven estas mujeres transmiten el mensaje de que Milady tiene menos tabúes, que Patricia, y aún menos que Marirrosi.

Shohat y Stam detectan que a pesar de haberse decretado oficialmente el fin de la doctrina colonial europea, que empieza a partir de las expansiones internas de Europa, en el siglo XI, avanza con la colonización de América, en el siglo XV, tiene su apogeo con el desarrollo del modelo Imperialista, en los siglos XIX y XX, y empieza a decaer después de la Segunda Guerra Mundial, la presencia de un residuo discursivo eurocéntrico, de característica neocolonialista, seguiría siendo emanado y reforzado en la actualidad por ciertas prácticas y representaciones contemporáneas. Stam define lo que entendería conceptualmente como eurocentrismo:

(...) Dicha perspectiva ve a Europa como la fuente única de significado, el centro de gravedad del mundo: Europa como realidad ontológica frente a un ensombrecido resto del planeta. Como un sustrato ideológico o residuo discursivo común a los discursos, imperialistas y racistas, el eurocentrismo es una forma de

⁴²³ Isabel Santaolalla, *op. cit.*, p.176.

⁴²⁴ Paul A. Schroeder Rodríguez, “Migrants and lovers: interculturalization in *Flowers from Another World*”, en: *Jump Cut. A review of contemporary media*, disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/FloresOMundo/>. Acceso en 18 oct. 2016.

pensamiento cuyos vestigios impregnan y estructuran ciertas prácticas y representaciones contemporáneas aun después de haberse decretado oficialmente el fin del colonialismo.(...) El pensamiento eurocéntrico atribuye a Occidente un sentido casi providencial del destino histórico. (...) Divide el mundo entre "Occidente y lo demás" (The West and the Rest) y organiza el lenguaje cotidiano en jerarquías binarias que favorecen implícitamente a Europa: nuestras "naciones", sus "tribus"; nuestras "religiones", sus "supersticiones"; nuestra "cultura", su "folklore". El discurso eurocéntrico traza una trayectoria histórica lineal que va desde Oriente Medio y Mesopotamia a la Grecia clásica (entendida como "pura", "occidental" y "democrática") y a la Roma imperial, para pasar luego a las capitales metropolitanas de Europa y Estados Unidos. En todos los casos, Europa, en solitario y sin ayuda, aparece como "motor" del progreso histórico: democracia, sociedad de clases, feudalismo, capitalismo, revolución industrial. El eurocentrismo se adueña de la producción cultural y material de los no europeos negando simultáneamente los avances de éstos y el expolio cometido: consolida así su identidad glorificando su propia antropofagia cultural.⁴²⁵

Según los autores, ciertas instituciones, organizaciones, agencias de noticias y también industrias cinematográficas, sobre todo de algunos países europeos, de los Estados Unidos y de Japón, difundieron formas de dominio técnico-informativo-cultural, político y económico, con el aval de las clases dominantes de los países que fueron colonizados.

(...) Esta dominación es económica (el G-8, el FMI, el Banco Mundial, el GATT); política (los cinco países con veto en el consejo de Seguridad de las Naciones Unidas); y técnico-informativa-cultural (Hollywood, UPI, Reuters, France Press, CNN). (...) Los corolarios del neocolonialismo han sido: pobreza generalizada (incluso en países ricos en recursos minerales), hambrunas pujantes (incluso en países que antes eran capaces de autoabastecerse), la paralizante "trampa de la deuda", la apertura de sus recursos a los intereses extranjeros y, de manera no infrecuente, la opresión política interna.⁴²⁶

Schroeder Rodríguez⁴²⁷ reflexiona sobre los vínculos culturales y económicos, y la "neocolonización" española de América Latina, sobre todo, en la década de los noventa, cuando un hubo gran inversión de capital, apoyada por fondos estadounidenses, con el propósito de implantar multinacionales españolas en el continente latinoamericano, como fueron los casos del Grupo Santander, del Banco Bilbao Vizcaya Argentaria y de Telefónica. Según el autor, este fenómeno trajo algunas consecuencias nefastas para América Latina, como la exploración de sus recursos y de su mercado, la privatización de sus empresas públicas, el aumento de los casos de corrupción y sobornos por parte de los que se beneficiaron de este

⁴²⁵ Robert Stam, *op. cit.*, pp.308-309

⁴²⁶ Véase, en este sentido: Ella Shohat, Robert Stam, *op. cit.*, p.35.

⁴²⁷ Paul A. Schroeder Rodríguez, *op cit.*

proceso, además del desplazamiento de trabajadores y el aumento de las migraciones a España. Así, los inmigrantes latinoamericanos pasaron a ser mano de obra barata y a dedicarse a realizar trabajos precarios en los sectores orientados a los servicios al otro lado del Atlántico. De este modo, el autor interpreta que existe un estrecho vínculo entre los procesos migratorios más actuales y el pasado colonialista, pues las relaciones económicas y culturales desiguales entre la ex metrópoli y la ex colonia siguen perpetuándose, y que en el cine contemporáneo español podemos ver ejemplos de un discurso racial y de género heredados de una sociedad colonialista y patriarcal.

Al investigar sobre el tema de las representaciones de las minorías raciales en el cine, Shohat y Stam concluyen que el cine estadounidense y europeo propagan un discurso racista y neocolonialista que favorece a la cultura occidental y subestima la cultura del otro, ocultando los logros y exaltando las imperfecciones de los países periféricos, distorsionan la complejidad de sus artefactos y prácticas culturales, refuerzan los éxitos intelectuales, humanísticos, científicos y artísticos de occidente, y exageran las diferencias culturales de los dos polos. Los autores resaltan que la potencialidad del cine como vía de difusión de la secuela eurocéntrica estaba presente desde sus orígenes.

El cine europeo, en su infancia, heredó el discurso racista y colonialista cuyos contornos históricos hemos apuntado aquí. El cine, también producto de “los descubrimientos científicos occidentales”, hacía palmaria a los espectadores la gran narrativa del “progreso de la civilización occidental”, a menudo a través de narrativas biográficas de exploradores, inventores y científicos. Como producto de la ingenuidad científica, el cine se consideró a sí mismo la encarnación de un nuevo tipo de ciencia “interdisciplinar” que podía hacer posibles “otros” mundos. Podía trazar un mapa del mundo como un cartógrafo; podía contar acontecimientos como un historiador; podía “cavar” en el pasado distante como un arqueólogo; y podía anatomizar las costumbres de pueblos “exóticos” como un antropólogo (...).⁴²⁸

Shohat y Stam denuncian la utilización de imágenes ardientes, libidinosas y salvajes, especialmente del género femenino en las representaciones cinematográficas de la población latinoamericana en Hollywood, que las asocian con el “(...) calor tropical, la violencia, la pasión y lo picante. Así, Lupe Vélez se convierte en la “Mexican Spitfire”, Acquanetta, en el “volcán venezolano”; Olga San Juan, en “el tarrito de pimienta” y Marie Antoinette Pons, en “el huracán cubano (...)”⁴²⁹. Esas representaciones emanan estereotipos que transmiten la idea de una supuesta sumisión e inferioridad de las

⁴²⁸ Ella Shohat, Robert Stam, *op. cit.*, p.152.

⁴²⁹ *Ibíd.*, pp.152-153.

mujeres negras y mestizas de Tercer Mundo, que siempre consentirían y se prestarían gustosas a mantener relaciones sexuales con el hombre blanco de Primer Mundo.

Las imágenes de ardientes mujeres árabes/ negras “en celo” frente a la mujer blanca “frígida” oculta míticamente la historia de subordinación de las mujeres del Tercer Mundo a los hombres del Primer Mundo. La dicotomía frígido/caliente implica tres axiomas interdependientes dentro de la política sexual del discurso colonial: primero, la relación sexual de hombres árabes/negros y mujeres blancas solo puede ser mediante violación (pues es inconcebible que las mujeres blancas puedan desear a hombres árabes/negros); Segundo, las relaciones sexuales entre hombres blancos y mujeres negras o árabes no pueden ser nunca una violación (pues las mujeres negras o árabes están siempre en celo y desean el amo blanco); y tercero, las relaciones entre hombres negros o árabes y mujeres negras/árabes tampoco puede ser violación ya que los dos grupos están siempre en celo. (...).⁴³⁰

Estos autores citan los siguientes sustratos figurativos asociados con la población colonizada: la infantilización, el exceso de libidinosidad y sexualidad omnívora, las vestimentas inapropiadas, la animalización, la bestialidad salvaje, y la falta de humanización.⁴³¹ La animalización constituiría parte de una estrategia para normalizar las representaciones de la sociedad colonizada como inculta, salvaje, instintiva, vegetativa, insolente, corporal, impulsiva, y para contrastar con la idea de una población europea culta, civilizada, racional, progresista, disciplinada, intelectual y moral:

Esta animalización forma parte de un mecanismo más amplio y difundido de presentar ciertos aspectos como si fueran normales: la reducción de lo cultural a lo biológico, la tendencia a asociar lo colonizado con lo vegetativo y con lo instintivo en vez de con lo aprendido y lo cultural. Como dice James Snead, “el Hombre se define a sí mismo en oposición a la naturaleza” y “el negro representa al Hombre Natural en un estado de salvajismo e indocilidad.” Los colonizados son presentados como cuerpo, y no como mente, del mismo modo que se ve al mundo colonizado como materia prima y no como elaboración o actividad mental. (...).⁴³²

Fanon también alertaba ya en *Los condenados de la tierra*, publicada por primera vez en 1961, sobre cómo el colonizador despojaba de características humanas a los colonizados, bestializándolos:

A veces ese maniqueísmo llega a los extremos de su lógica y deshumaniza al colonizado. Propiamente hablando, lo animaliza. Y, en realidad, el lenguaje del colono, cuando habla del colonizado, es un lenguaje zoológico. Se alude a los movimientos del reptil del

⁴³⁰ *Ibíd.*, p.172.

⁴³¹ Véase, en este sentido: Ella Shohat, Robert Stam, *op. cit.*, p.152.

⁴³² Ella Shohat, Robert Stam, *op. cit.*, p.152.

amarillo, a las emanaciones de la ciudad indígena, a las hordas, a la peste, el pulular, el hormigueo, las gesticulaciones. El colono, cuando quiere describir y encontrar la palabra justa, se refiere constantemente al bestiario. (...) ⁴³³

En *Piel negra, máscaras blancas*, obra escrita en 1952, este autor ya había reflexionado sobre el tratamiento infantil y salvaje dado a los negros en el cine de Hollywood, mencionando la manera estereotipada y determinada, con que eran representados. ⁴³⁴

Hall afirma que la comunidad negra fue sometida a un sistema dominante de representación que fue consecuencia de un ejercicio crítico de poder cultural y de normalización colonialista. Influenciado por Fanon, Said y Bhabha, entre otros, el autor describe cómo la experiencia colonial europea expropia, excluye, impone, y también incapacita, deforma, duplica y fragmenta las identidades culturales subalternas, representando las subjetividades de los pueblos colonizados como “otras”, “diferentes”, “marginales”, “subdesarrolladas”, y “periféricas”, y situando esas otredades en su violencia, hostilidad y ambivalencia de su deseo.

(...) como Fanon lo señala, en el pasado reciente, la colonización no se satisface tan sólo con retener a una comunidad bajo su yugo y vaciar el cerebro del nativo de toda forma y contenido, sino que, debido a una clase de lógica perversa, esta colonización se vuelve hacia el pasado del pueblo oprimido, y lo tergiversa, lo desfigura y lo destruye (...) ⁴³⁵

(...)Una cosa es posicionar un sujeto o grupo de comunidades como el Otro de un discurso dominante. Otra cosa es someterlos a ese “conocimiento”, no sólo como un problema de voluntad impuesta y de dominación, gracias al poder de coacción interna y de conformación subjetiva con respecto a la norma. Ésa es la lección, la sombría grandeza, del discernimiento de Fanon sobre la experiencia colonizadora en *Piel negra, máscaras blancas*.

Esta expropiación interna de la identidad cultural incapacita y deforma. Si no hay resistencia a sus silencios, éstos producen, en la frase vívida que hace Fanon, “individuos sin ancla, sin horizonte, sin color, sin estado, sin raíces: una raza de ángeles” (1963:176). (...) ⁴³⁶

El autor cita algunas de las marcas dejadas por la presencia europea en el Caribe, como por ejemplo, el colonialismo, el racismo, el subdesarrollo, la pobreza, y el menosprecio dentro de su régimen de representacional visual:

⁴³³ Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, op. cit., p. 37.

⁴³⁴ Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009, p.60.

⁴³⁵ Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, en: Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, op. cit., p. 350.

⁴³⁶ *Ibíd.*, p. 352.

(...) “Europa” pertenece irrevocablemente al “juego” del poder, a las líneas de fuerza y sometimiento, al rol de lo *dominante* en la cultura del Caribe. En términos de colonialismo, subdesarrollo, pobreza y racismo motivado por el color, la presencia europea es aquella que, de una manera visual, ha posicionado al sujeto negro dentro de sus regímenes dominantes de representación: el discurso colonial, la literatura de aventuras y exploración, la novela de lo exótico, la etnografía y la mirada del viajero, las lenguas tropicales del turismo, los folletos de viaje, Hollywood y lo violento, lenguajes pornográficos de la *ganja* y la violencia urbana.⁴³⁷

Según el crítico literario Edward Said, autor fundacional, en el ámbito académico, de la teoría poscolonial,⁴³⁸ los discursos cinematográficos producidos en la cultura occidental también manifestarían configuraciones de poder, por ser el cine un medio que “reforzaría estereotipos culturales y moldes estandarizados”.⁴³⁹ Said analiza diversas obras producidas por conquistadores, viajeros, administradores, políticos, religiosos, filólogos, académicos, artistas, novelistas, poetas y teóricos occidentales, que revelan un estilo, unas figuras de discurso, unas escenas, unos recursos narrativos y unas circunstancias históricas y sociales, que transmiten y reproducen un sistema denominado *Orientalismo*. Este modo de pensar comienza en la Edad Media y se institucionaliza colectivamente en los territorios de la historia, política, sociología, economía, administración imperial, filosofía, filología, estética y ciencias, en los últimos años del siglo XVIII, en Francia y en Inglaterra, y a partir de la Segunda Guerra Mundial, en los Estados Unidos. Según Said, el *orientalismo* es una autoridad intelectual cargada de valores colonialistas, racistas, nacionalistas y dogmáticos que reproduce tanto mecanismos de hegemonía cultural e ideológica como distinciones ontológicas y epistemológicas, entre los hemisferios occidental y oriental, acentuando la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, “nosotros”) y lo extraño (el Este, Oriente, “ellos”).⁴⁴⁰

El autor reflexiona sobre el concepto *gramsciano* de “hegemonía cultural” para

⁴³⁷ *Ibíd.*, p. 357.

⁴³⁸ El discurso poscolonial es una postura teórica caracterizado por el encuentro en las disciplinas de la filosofía, historia, economía, literatura, cine, psicoanálisis, etc. Influenciados por el posestructuralismo de Lacan, Foucault y Derrida, los autores poscoloniales se interesan por el “estudio de la interacción cultural entre los poderes colonizadores y las sociedades colonizadas por éstos, y los rastros que esta interacción ha dejado en la literatura, las artes y las ciencias humanas de ambas sociedades.” (Bahri y Vasudeva *apud* Robert Stam, *op. cit.*, p.331.) Según Stam, “La teoría poscolonial maneja con gran eficacia las contradicciones y sincretismo de índole cultural que genera la circulación global de pueblos y mercancías culturales en un mundo interconectado de comunicaciones masivas, cuyo resultado es una suerte de sincretismo mercantilizado o multimediatizado (...)” (Robert Stam, *op. cit.*, pp.337-338.)

⁴³⁹ Edward Said, *Orientalismo*, Madrid, Editorial Debate, 2002, p.52.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, pp.19-20.

comprender las estrategias de Occidente, que entrelazadas con las instituciones socio-económicas y políticas vigentes, propagan ese conjunto de tradiciones, percepciones y juicios distorsionados sobre las culturas de otras poblaciones no europeas, que justifica todas las formas de supremacía, control y dominación económica, cultural e ideológica. Mediante el predominio y la influencia de ciertas formas culturales, una disciplina sistemática, que ve a Europa como superior, se extiende y perdura sobre el pensamiento y las relaciones humanas.

(...) La cultura, por supuesto, funciona en el marco de la sociedad civil, donde la influencia de las ideas, las instituciones y las personas se ejerce, no a través de la dominación, sino a través de lo que Gramsci llama consenso. Así, en cualquier sociedad no totalitaria ciertas formas culturales predominan sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras; la forma que adopta esta supremacía cultural es lo que Gramsci llama “hegemonía”, un concepto indispensable para comprender, de un modo u otro, la vida cultural en el Occidente industrial. Es la hegemonía –o, mejor, los efectos de la hegemonía cultural –lo que da el orientalismo la durabilidad y la fuerza de la que he estado hablando hasta ahora. El orientalismo no dista mucho de lo que Denys Hay ha llamado la idea de Europa, una noción colectiva que nos define a “nosotros” europeos, contra todos “aquellos” no europeos, y se puede decir que el componente principal de la cultura europea es precisamente aquel que contribuye a que esta cultura sea hegemónica tanto dentro como fuera de Europa; la idea de una identidad europea superior a todos los pueblos y culturas no europeos. (...) ⁴⁴¹

Es interesante mencionar que el filósofo Pierre Dardot y el sociólogo Christian Laval nos llaman la atención en cuanto al papel del neoliberalismo como “la nueva razón de mundo” en las sociedades contemporáneas, por tratarse de un conjunto de discursos, prácticas y dispositivos, basado en el principio de la competencia, que moldea nuestras relaciones sociales, nuestra forma de vivir y existir, y afecta nuestro modo de representarnos a nosotros mismos y a los otros, no limitándose a ser un sistema ideológico y una política económica. ⁴⁴²

Desde la perspectiva de la disciplina Cine e Historia, Monterde reivindica el cine como un lugar de expresión de las representaciones sociales, de entre las cuales destaca el papel de los estereotipos visuales, una forma de representación resultante de procesos reiterativos:

⁴⁴¹ *Ibíd.*, p.27.

⁴⁴² Véase, en este sentido: Christian Laval, Pierre Dardot, *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona, Gedisa, 2013.

(...) Así los films son también un lugar privilegiado para la manifestación de esas representaciones colectivas, o –como ocurría con los mitos– para su misma génesis. De entre todas las representaciones hay unas que nos parecen especialmente interesantes desde el punto de vista cinematográfico: los estereotipos visuales inherentes a una formación visual, resultantes de procesos repetitivos tanto lingüísticos como estilísticos y sobre todo retóricos. Su detección, selección, análisis formal y textual, remisión a las conductas sociales, etc. serán otras tantas posibilidades del historiador de aproximarse cinematográficamente a las mentalidades de determinados grupos sociales o históricos.⁴⁴³

El investigador sobre comunicación visual Javier Gurpegui Vidal también resalta el factor de la repetición, inherente a los estereotipos visuales, y la conexión entre esas imágenes y las mentalidades colectivas. Según el autor, la utilización de esas unidades simbólicas refuerza la relación entre la imagen fílmica y el público, puesto que se instala en una dinámica intersubjetivamente compartida, reconociendo esas representaciones, y contribuyendo a la diseminación y preservación de ciertas imágenes fijas en el discurso cinematográfico y socio histórico.

Un estereotipo en cine es la forma de construcción de un personaje que lo hace reconocible por el público. Ello implica que el estereotipo no puede existir una sola vez, en un solo hecho comunicativo aislado, sino que se construye por repetición, a lo largo de varias películas que unen y generan una especie de *macrodiscurso*, en el cual hay una constante que se hace evidente: los rasgos de un personaje se hacen recurrentes. Esta recurrencia procede no de la repetición mimética, sino del dialogo mantenido a lo largo de la historia del cine entre las distintas obras, que se contradicen, se atacan, se matizan, e prolongan unas a otras. (...) ⁴⁴⁴

Según Burke, cuando un grupo se enfrenta a otra etnia, tiende a distorsionar ciertas características culturales, con la intención de convertir a sus congéneres en “otros” y crear imágenes globales simplistas:

En otras palabras, cuando se produce un encuentro entre culturas distintas, lo más probable es que las imágenes que una hace de otra sean estereotipadas. El término “estereotipo” (originalmente la plancha a partir de la cual se graba una estampa), al igual que la palabra clisé (término utilizado originalmente en francés para designar dicha plancha) constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros. El estereotipo puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras. Se ha observado, por ejemplo, que las imágenes europeas de los

⁴⁴³ José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver, Anna Solá Arguimbau, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁴⁴⁴ Javier Gurpegui Vidal, *El relato de la desigualdad. Estereotipo racial y discurso cinematográfico*, Zaragoza, Ediciones Tierra AC, 2000, p.232.

indios americanos eran a menudo compuestas, utilizando rasgos de indios de otras regiones para crear una imagen global simple.⁴⁴⁵

Homi K. Bhabha, teórico de la crítica poscolonial, describe cómo la otredad *racial/cultural/histórica* ha sido marginalizada en las representaciones occidentales por medio de la construcción del estereotipo, una estrategia discursiva de conocimiento e identificación de poder discriminatorio. El autor analiza el discurso colonial, y su estrategia de construir y diseminar representaciones deterioradas de otras culturas:

Su función estratégica predominante es la creación de un espacio para “pueblos sujetos (subject peoples)” a través de la producción de conocimientos en términos de los cuales se ejercita la vigilancia y se incita a una forma compleja de placer/displacer. Busca autorización para sus estrategias mediante la producción de conocimientos del colonizador y del colonizado que son evaluados de modo estereotípico pero antitético. El objetivo del discurso colonial es construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, de modo de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción. (...) En consecuencia, pese al “juego” en el sistema colonial que es crucial a su ejercicio del poder, el discurso colonial produce al colonizado como una realidad social que es a la vez un “otro” y sin embargo enteramente conocible y visible. Se parece a una forma de narración en la cual la productividad y la circulación de los sujetos y signos están contenidas en una totalidad reformada y reconocible. Emplea un sistema de representación, un régimen de verdad, que es estructuralmente similar al realismo. (...) ⁴⁴⁶

De acuerdo con Bhabha, el estereotipo sería la manifestación discursiva del concepto de “fijeza”, una representación que reconoce y que a la vez reniega de las diferencias raciales, culturales e históricas de la otredad colonial; una estrategia en la que vemos la construcción de un repertorio de relaciones ambivalentes en que el sujeto colonizador no reconoce la alteridad del sujeto colonizado a través de la repetición de una red de conocimientos invariables y predictibles que no necesitan ser probados para que se constituyan en autoridad.

(...) el estereotipo (...) es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está “en su lugar”, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente... como si la esencial duplicidad del asiático y la bestial licencia sexual del africano que no necesitan pruebas, nunca pudieran ser probadas en el discurso. (...) Pues es la fuerza de la ambivalencia lo que le da al estereotipo colonial su valor: asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes; conforma sus estrategias de individuación y marginalización; produce ese efecto de verdad probabilística y predictibilidad que, para el estereotipo, siempre debe estar en exceso

⁴⁴⁵ Peter Burke, *op. cit.*, p.158.

⁴⁴⁶ Homi K. Bhabha, *El lugar de la Cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, pp.95-96.

de lo que puede ser probado empíricamente o construido lógicamente. (...) ⁴⁴⁷

El autor hace una relectura de la fábula fetichista freudiana y del Orden Imaginario de Jacques Lacan, concluyendo que el estereotipo colonial es construido a través de un juego de proyección e introversión de los tropos del fetichismo (metáfora y metonimia) y de las formas de identificación narcisista y agresiva cómplice de “Lo Imaginario”. Estos dos movimientos de identificación “constituyen la estrategia dominante del poder colonial ejercido con relación al estereotipo que, como forma de creencia múltiple y contradictoria, da conocimiento de la diferencia y simultáneamente la niega o la enmascara.” ⁴⁴⁸ El estereotipo colonial reactiva la fantasía de originalidad e identidad, en que el sujeto colonizador experimenta angustia, al ser amenazado por la diferencia de raza, color y cultura del otro, reconoce su cultura como la pura, la entera, la superior, y representa al sujeto colonial a través de la proyección e introversión de estrategias metafóricas y metonímicas, desplazamientos, “sobredeterminación” y culpa, que acaban por encubrir la alteridad del otro. ⁴⁴⁹ Según Bhabha,

El estereotipo, entonces, como el punto primario de la subjetivación en el discurso colonial, tanto para el colonizador como para el colonizado, es la escena de una fantasía y defensa similares: el deseo de una originalidad que es también amenazada por las diferencias de raza, color y cultura. Mi propuesta queda espléndidamente expresada en el título de Fanon *Piel negra, máscaras blancas*, donde la renegación de la diferencia vuelve al sujeto colonial un inadaptable, una mimesis o “duplicación” grotesca que amenaza con escindir el alma y la piel entera indiferenciada, del yo. El estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada. Es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de representación, que al negar el juego de la diferencia (que la negación a través del Otro permite) constituye un problema para la representación del sujeto en significaciones de relaciones psíquicas y sociales. ⁴⁵⁰

En la concepción de Bhabha, el estereotipo es caracterizado por la complejidad, ansiedad, contradicción, perversidad, polimorfismo, y sobre todo por la ambivalencia, ya que el sujeto colonial es objeto de deseo/desprecio, curiosidad/temor, placer/desagrado, fobia/fetichismo, como vemos en la siguiente reflexión:

Pero seguramente hay otra escena del discurso colonial en la que el nativo o el Negro satisface la demanda del discurso colonial; donde la “escisión” subversiva es recuperable dentro de una estrategia de control social y político. Es cierto y reconocible que la cadena de

⁴⁴⁷ *Ibíd.*, p.91.

⁴⁴⁸ *Ibíd.*, p.102.

⁴⁴⁹ Véase, en este sentido: Homi K. Bhabha, *El lugar de la Cultura*, op. cit., p.107.

⁴⁵⁰ Homi K. Bhabha, *El lugar de la Cultura*, op. cit., p.100.

significación estereotípica está curiosamente mezclada y escindida, es polimorfa y perversa, una articulación de creencia múltiple. El negro es a la vez salvaje (caníbal) y aun así el más obediente y digno de los sirvientes (el portador de la comida); es la encarnación de la sexualidad rampante y a la vez inocente como un niño, es místico, primitivo, tonto, y aun así el mentiroso más consumado, y manipulador de las fuerzas sociales. En cada caso lo que se dramatiza es una separación (entre razas, culturas, historias, dentro de historias) una separación entre antes y después que repite obsesivamente el momento mítico o disyunción.⁴⁵¹

Colaborando con las exigencias políticas y económicas de una época, el estereotipo revela una estrategia que justifica constantemente las posiciones de poder, jerarquización y sometimiento de un pueblo sobre el otro. El sujeto colonizador oprime, excluye y marginaliza las otredades raciales/culturales/históricas, limitando y negando la singularidad de las identidades subalternas, a través de la producción de categorías de identidad discriminatorias que acaban siendo normalizadas dentro del discurso. El autor cita que en el encuentro entre el sujeto colonizador blanco y el sujeto colonial negro,“(…) la piel negra se escinde bajo la mirada racista, desplazada en signos de bestialidad, genitalidad, grotesco, que revelan el mito fóbico del cuerpo blanco totalizado indiferenciado.(…)”⁴⁵²

El discurso estereotípico racista, en su momento colonial, inscribe una forma de gobernabilidad (governmentality) que es conformada por una escisión productiva en su constitución de saber y ejercicio de poder. Algunas de sus prácticas reconocen la diferencia de raza, cultura e historia tal como son elaboradas por el discurso estereotípico, las teorías raciales, la experiencia colonial administrativa, y sobre esa base institucionaliza un espectro de ideologías políticas y culturales que son perjudiciales, discriminatorias, vestigiales, arcaicas, “míticas”; y, lo que es más importante, son reconocidas como tales. Al “conocer” a la población nativa en esos términos, las formas discriminatorias y autoritarias de control político son consideradas apropiadas (...)”⁴⁵³

En conclusión, el cine denuncia las **estigmatizaciones de la otredad latinoamericana, y las estrategias de dominación presentes en las relaciones entre el sujeto latinoamericano y el sujeto autóctono**, que según Bhabha, serían fundadas a través del rechazo, del miedo y del deseo. Igor, en *Cosas que dejé en La Habana*, verbaliza que reproduce los estereotipos asociados con la identidad cubana con el fin de adecuarse a las expectativas de los españoles. Esta situación le produce

⁴⁵¹ *Ibíd.*, p.108.

⁴⁵² *Ibíd.*, p.118.

⁴⁵³ *Ibíd.*, p.108.

la sensación de que está siendo utilizado, pues no siente que exista una relación de amistad genuina e igualitaria con los autóctonos.

Igor: *Estoy aburrido de mi papel de cubano: alegre siempre, aunque me esté muriendo, bailando salsa, o a mano para cuando la chica quiera...*⁴⁵⁴

Igor: *¡Que amiga, de que amiga! Aquí solo son amigos mientras los entretenga, o mientras puedan sacar algo de ti.*⁴⁵⁵

El personaje secundario Miguel, en la misma película, en un primer momento, cambia la obra de teatro que dirige con el objetivo de satisfacer al público autóctono que desea ver clichés y elementos folclóricos cubanos, garantizando la comercialización y éxito de la función.

Miguel: *Pues sí, le he hecho algún cambio a la obra. Mira, es que aquí lo que la gente quiere son mulatos bailando, balseros y canciones caribeñas. Y yo todo eso se lo he puesto a la obra.*⁴⁵⁶

Vemos que todos esos desafíos favorecen la desigualdad de oportunidades en relación a los autóctonos, fomentan la exclusión, marginación y el desamparo social, obstaculizan la adaptación al nuevo entorno y dificultan la consecución de los principales objetivos que se relacionan con el proyecto migratorio en el país de acogida. Sin embargo, aquellos que desean estabilizarse económicamente e “integrarse” socialmente por un período de tiempo, o afincarse definitivamente en el país, pueden contar con una serie de estrategias, negociaciones culturales y recursos personales para superar algunos de esos desafíos y enfrentamientos.

Bhabha parte de una cita del poeta, dramaturgo y crítico literario T. S. Elliot, para reflexionar sobre la imposibilidad de la existencia de las culturas minoritarias y parciales “incontaminadas” en la era de la contemporaneidad, caracterizada por la “posindependencia” y por los desplazamientos territoriales de los pueblos de los países de tercer mundo hacia Europa y Estados Unidos:

Las migraciones de los tiempos modernos se trasplantaron de acuerdo con cierta determinación social, religiosa, económica o política o alguna mezcla peculiar de estas. Por lo tanto, hubo en los desplazamientos algo de naturaleza análoga al cisma religioso. La gente llevó consigo sólo una parte de la cultura total (...). La cultura que se desarrolla en el nuevo suelo debe ser, en consecuencia, desconcertantemente parecida y diferente de la cultura madre: se complicará a veces debido a las relaciones de todo tipo que se

⁴⁵⁴ *Cosas que dejé en La Habana*, 57:42-57:49.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, 1:09:53-1:09:59.

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, 33:33-36:46.

establezcan con alguna raza nativa y, además, a causa de la inmigración que no procede de la fuente original. De este modo, aparecen tipos singulares de simpatía y choque entre culturas.⁴⁵⁷

Según el autor, en una perspectiva que reconoce la diferencia cultural del otro, el sujeto social inmigrado **negocia parte de su cultura original con las referencias culturales del nuevo lugar**. En ese sentido, el sujeto subordinado desplazado articula espacios y tiempos fronterizos difusos en un territorio que está en el “entre medio” (*in-between*) de dos culturas, pues nunca llegará a asimilar la totalidad del discurso de la autoridad dominante, pues remeda, desplaza e hibrida culturalmente. Según el teórico de los estudios culturales estadounidense Lawrence Grossberg, “(...) Las imágenes de un “tercer espacio” (como en Bhabha) ven las identidades subalternas como terceros términos únicos que definen literalmente un lugar “entre-medio” habitado por los subalternos (...).”⁴⁵⁸ En ese proceso dialógico continuo, las identidades subalternas crean estrategias de negociación, generando identidades duales o múltiples, concibiendo otras formas de percibir el mundo, produciendo nuevos discursos duplicados, y amenazando, desafiando y subvirtiendo el modelo de identidad pura de la cultura autoritaria, en un tiempo social que es caracterizado por la multiplicidad, disyunción y ambivalencia.

En mi propia obra desarrollé el concepto de hibridez, para describir la construcción de la autoridad en condiciones de antagonismo o inequidad política. Las estrategias de hibridación revelan un movimiento de extrañamiento en la inscripción “autorizada” y hasta autoritaria del signo cultural. Cuando el precepto intenta objetivarse como un conocimiento generalizado o una práctica normalizadora hegemónica, la estrategia o discurso híbrido abre un espacio de negociación donde el poder es desigual pero su articulación puede ser equívoca. Dicha negociación no es ni asimilación ni colaboración, y hace posible el surgimiento de una agencia “intersticial” que rechaza la representación binaria del antagonismo social. Las agencias híbridas encuentran su voz en una dialéctica que no busca la supremacía o soberanía cultural. Despliegan la cultura parcial de la cual surgen para construir “visiones de comunidad y versiones de memoria histórica que dan forma narrativa a las posiciones minoritarias que ocupan; el afuera del adentro: la parte en el todo.”⁴⁵⁹

Como hemos visto, Hall también sitúa las identidades diaspóricas híbridas dentro del mundo representacional, e insertándolas en procesos históricos discontinuos, pospuestos, diferidos y mutables:

⁴⁵⁷ T.S. Eliot *apud* Homi K. Bhabha, “El entre-medio de la cultura”, en: Stuart Hall, Paul Du Gay (Coord.), *op. cit.*, p.96.

⁴⁵⁸ Lawrence Grossberg, “Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”, en: Stuart Hall, Paul Du Gay (Coord.), *op. cit.*, p.155.

⁴⁵⁹ Homi K. Bhabha, “El entre-medio de la cultura”, en: Stuart Hall, Paul Du Gay (Coord.), *op. cit.*, p.103.

(...) La experiencia de la diáspora, como la propongo aquí, está definida no por una esencia o pureza, sino por el reconocimiento de una heterogeneidad y diversidad necesarias; por una concepción de “identidad” que vive con y a través de la diferencia, y no a pesar de ella; por la *hibridez*. Las identidades de la diáspora son aquellas que están constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia (...)⁴⁶⁰

En muchas películas que componen el corpus fílmico, vemos que el colectivo latinoamericano es capaz de **crear espacios sociales transnacionales, y de mantener el vínculo con algunos aspectos culturales originales**, como la religión, la música, el baile, la telenovela, el alcohol o la comida. Estas negociaciones culturales describen “los múltiples lazos e interacciones que unen a personas o instituciones a través de las fronteras de los estados-nación”⁴⁶¹.

Las dominicanas, de *Flores de otro mundo*, escuchan y bailan la bachata y el merengue *house* del grupo “Los Ilegales”. Andy, en *En la puta calle*, va a bailar salsa en un local caribeño, canta la canción *Perla marina* del músico cubano Sindo Garay. Los cubanos de *Cosas que dejé en La Habana* bailan salsa en el local cubano *Aché pa ti*. También discuten en una fiesta con cubanos sobre la música de Isolina Carrillo. En la boda de Ludmila y Javier un grupo de cubanos toca salsa. Nena canta una canción infantil cubana llamada *El perrito chino*. Igor canta el himno al guerrillero Che Guevara. Rosa, en *Sobreviviré*, canta y baila salsa mientras cocina, escucha un bolero y sale a bailar salsa en un local cubano. Marisol y sus amigos dominicanos, en *I love you baby*, frecuentan la discoteca latina *El Hollo* para bailar salsa, bachata y merengue. Algunos de ellos bailan ese tipo de música en la peluquería en que trabajan. Zulema, en *Princesas*, escucha “reggaetón”. Rosa y José María, en *Rabia*, escuchan el bolero *Sombras*, interpretado por el músico ecuatoriano Julio Jaramillo. Además los colombianos ven telenovela latinoamericana en la televisión.

Patricia, en *Flores de otro mundo*, su tía y amigas, cocinan habichuelas al estilo caribeño, pica-pollo, plátanos, etc. Andy y Sonia, en *En la puta calle*, beben ron y comen yuca. Igor, Nena y sus hermanas, en *Cosas que dejé en La Habana*, beben mojitos, comen el ajiaco cubano, con tostones y malanga que les cocina Rosa, y también arroz, frijoles negros y puerco asado. En la escena de la obra teatral, presente en esa misma película, evocan el flan de calabaza, el arroz con leche, la natilla, el agua de coco y el panecillo de ajo. Rosa, en *Sobreviviré*, prepara mojito. Marisol, en *I*

⁴⁶⁰ Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, en: Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, op. cit., pp. 359-360.

⁴⁶¹ Streven Vertovec *apud* Marieke Götsch, op. cit., pp. 288-289

love you baby, come pica-pollo con chicharrón y comida típica de República Dominicana con su grupo de amigas. Zulema, en *Princesas*, come un pastel en hoja dominicano en un mercado de calle frecuentado por inmigrante. Además, cocina “sancocho” y frecuenta el restaurante “El Rincón Latino”. José, en *Ander*, echa de menos el mote, el cui y el charqui, como hemos visto.

Vemos que todas las referencias a las creencias religiosas asocian lo latinoamericano con el catolicismo, excepto en una escena en que vemos a Milady, en *Flores de otro mundo*, con unas figuras de la santería. Janay, la hija de Patricia, en la misma película, hace la comunión. Esta familia también festeja la Navidad. Andy, en *En la puta calle*, utiliza la expresión: “Que Dios se lo pague”. María, en *Cosas que dejé en La Habana*, reza por su hermana ya fallecida. Rosa, en *Sobreviviré*, reza a la Virgen de Regla y a Santo Domingo Savio. Rosa, en *Rabia*, también menciona a Dios. José, en *Ander*, exclama: “Que Dios no le escuche, patrón”. Íconos católicos componen el universo de *Rabia*, *Ander*, etc.



Imagen 18. *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999)⁴⁶²

Por otro lado, el personaje de María, en *Cosas que dejé en La Habana*, se niega a comer el ajiaco, plato típico de su país, durante la comida:

María: ¿Y esto qué es?

Rosa: Quise darle un toque cubano, como el cocido se parece al ajiaco...

María: ¿Con tostones y malanga? ¡No! ¡A mí me gustan los sabores netos! ¡El cocido en Madrid, el ajiaco en Cuba!⁴⁶³

⁴⁶² En: http://www.filmotech.com/V2/es/FX_FichaPelicula.asp?ID=10571. Acceso en 14 oct. 2016.

⁴⁶³ *Cosas que dejé en La Habana*, 51:20-51:34.

Pero, de madrugada, entra en la cocina y lo devora. Al final de este episodio, después de resistirse, acaba yendo a la fiesta cubana celebrada en el piso de la española Azucena.

Algunos personajes exponen sus choques culturales y se resisten a adaptarse a algunos aspectos de la cultura del otro, marcando las diferencias. Milady, en *Flores de otro mundo*, cree que los españoles de Santa Eulalia trabajan demasiado y dedican poco tiempo al ocio y a la diversión.

Milady: (...) *¿Tú no ves que ese hombre nada más que piensa en poner ladrillos? Oye, y ven acá, ¿y por qué esa tarde no nos vamos tú yo “pa” Calamocha?*

Patricia: *Yo no puedo, mi amor, tengo un montón de trabajo por hacer.*

Milady: *Ay, ¿pero tú no me digas a mí que te vas a poner igual que ellos, no?*⁴⁶⁴

Al observar el tránsito de Madrid, Andy, en *En la puta calle*, concluye que todos venden pañuelos y que la gente española carece de creatividad. Para diferenciarse, él ofrece café, té, chicle, tabaco, cerillas, periódicos y entradas para el fútbol. La estrategia del cubano tiene éxito, ya que los conductores se interesan y compran, así que Andy puede seguir sobreviviendo en la ciudad.

Andy: (...) *Lo que pasa es que la gente no tiene imaginación aquí.*⁴⁶⁵

Otro concepto fundamental en la obra de Bhabha es el “mimetismo” como un instrumento del poder y del conocimiento colonial, una estrategia ambivalente de exclusión e inclusión de una presencia colonial parcial e incompleta; una autoridad de semejanza y desemejanza social y simbólica, puesto que el colonizador utiliza herramientas de inclusión social para que el colono se le parezca, que sea reconocible. Sin embargo, al reevaluar los conocimientos normativos de la prioridad de la raza, escritura e historia, el sujeto colonial nunca será igual al colonizador, pues se camufla, reniega y “rearticula” la realidad, se mimetiza. En ese sentido el mimetismo es una forma de resistencia, ya que desestabiliza la monumentalidad de la historia, perturba su poder, y desplaza la autoridad del sujeto colonial, que siempre verá la inadecuación de la otredad cultural, racial e histórica, y percibirá un sentimiento de rechazo, amenaza y temor a perder la identidad original. Grossberg concluye que “(...) la noción de Bhabha (1994) del mimetismo como una tergiversación intencional del

⁴⁶⁴ *Flores de otro mundo*, 30:12-30:27.

⁴⁶⁵ *En la puta calle*, 30:19-30:22.

discurso dominante que sitúa el poder del subalterno en una especie de insurrección textual en la cual este sólo se define por su negación interna del colonizador (...).⁴⁶⁶

(...) el mimetismo colonial es el deseo de otro reformado, reconocible, como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente. Lo que equivale a decir que el discurso del mimetismo se construye alrededor de una ambivalencia; para ser eficaz, el mimetismo debe producir continuamente su deslizamiento, su exceso, su diferencia. (...) el mimetismo emerge como la representación de una diferencia que es en sí misma un proceso de renegación (disavowal). El mimetismo es, entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se “apropia” del Otro cuando éste visualiza el poder. El mimetismo, no obstante, es también el signo de lo inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial. Intensifica la vigilancia, y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber “normalizado” como sobre los poderes disciplinarios.⁴⁶⁷

A pesar de que han incorporado los nuevos códigos, costumbres y tradiciones culturales de España, tanto María como Igor, Ludmila, Milady, José o Claudia nunca dejarán de ser latinoamericanos, pues serán siempre diferentes étnicamente, culturalmente e históricamente. Por más que se “integren” a la nueva cultura, siempre desarticularán y volverán a articular los significados del discurso hegemónico. Es importante destacar que el inmigrante “rearticula” los elementos de sus culturas originales y de la nueva cultura, de acuerdo con su propia subjetividad, experiencia de vida, y recursos personales, sin llegar nunca a estar completamente integrado al nuevo entorno, aunque tampoco totalmente inadaptado, ya que siempre asimila parte de la cultura del otro.

Milady, en *Flores de otro mundo*, baila el pasodoble con Carmelo, y música electrónica en una discoteca valenciana.

María, en *Cosas que dejé en la Habana*, repite los rituales relacionados con la comida, la bebida o la manera de hablar el castellano.

María: *Es que aquí almorzar se le llaman comer, y a comer se le llaman cenar. ¡Pasad, pasado!*⁴⁶⁸

María: *Lo primero que uno hay que educar cuando uno llega a otro país es el paladar. Aquí no se come todo junto como allá, no, aquí se*

⁴⁶⁶ Lawrence Grossberg, *op. cit.*, p.154.

⁴⁶⁷ Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, *op. cit.*, 2002, p.112.

⁴⁶⁸ *Cosas que dejé en La Habana*, 7:53-7:57.

*sirve un primer plato, un segundo plato y a veces hasta un tercer plato.*⁴⁶⁹

Igor también asimila los nuevos códigos culturales de España:

*Igor: Oye, Bárbaro, por favor, no, no, no, no grites tanto que eso no es Cuba, aquí la gente no está gritando por los pasillos, aquí las cosas se resuelven de otra manera, ¿vamos?*⁴⁷⁰

José, en *Ander*, se adapta a una manera diferente de alimentarse, característica de su nuevo entorno.



Imagen 19. *Ander* (Roberto Castón, 2009)⁴⁷¹

Claudia, en *Pagafantas*, es fan de Enrique Bunbury, del grupo español Héroes del Silencio. La argentina trajo sus posters desde su país de procedencia y se alegra cuando se entera de que a Chema también le gustan, a pesar de que eso no sea cierto.

Podemos afirmar que aproximadamente la mitad de los personajes más transcendentales de la serie fílmica se “insertan” en un nuevo entorno sociocultural, y pueden cumplir con el objetivo de hacer realidad sus proyectos migratorios. El presente estudio comprende la integración social “como un proceso dinámico e

⁴⁶⁹ *Ibíd.*, 13:03-13:15.

⁴⁷⁰ *Ibíd.*, 10:47-10:54.

⁴⁷¹ En: http://www.lambdaweb.org/cinema/ediciones_anteriores/2009/es/largometrajes.html. Acceso en 14 oct. 2016.

interactivo entre los inmigrantes y la sociedad de acogida y no –como a menudo se presenta– como una asimilación unilateral por parte del inmigrante.”⁴⁷²

Patricia, y sus hijos, en *Flores de otro mundo*, Ludmila, Rosa y María, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, Marisol, en *I love you baby*, y José, en *Ander*, se “integran” socialmente. Desde una postura subalterna, Ludmila representa al inmigrante que, con tal de no regresar a su país de origen, es connivente con todas las dificultades en el país de acogida: responde con una sonrisa al comentario inhóspito del guardia civil, no le parece un sacrificio casarse por conveniencia para satisfacer a la tía, y así obtener los papeles para residir y trabajar en España, no protesta por estar trabajando de manera irregular en el taller de la tía, etc.

Por otro lado, la mayor parte de esos personajes presentan un final dramático y pesimista, pues a pesar del deseo de “integración social” experimentan importantes adversidades y cuentan con un porvenir incierto o un destino trágico, en el país de acogida, como vemos en los ejemplos de Milady, en *Flores de otro mundo*, Andy, en *En la puta calle*, Igor y Nena, en *Cosas que dejé en La Habana*, Zulema, en *Princesas*, José María y Rosa, en *Rabia*, y Claudia, en *Pagafantas*. Milady al final se encuentra en una situación penosa: sin dinero, sin permiso de residencia y trabajo, con pocos amigos que no busquen algo a cambio, rechazada por las mujeres autóctonas y acosada por los jóvenes del pueblo, con una pareja española que restringe su libertad y que actúa con violencia. La cubana no tiene otra opción que abandonar el pueblo y probar suerte en otro lugar. Después de ser atropellado cuando intentaba salvarle la vida a su amigo Juan, Andy es injustamente acusado de asalto a mano armada. La policía le detiene en un Centro de Acogida Temporal para Inmigrantes e inmediatamente es repatriado a Cuba contra su voluntad y en malas condiciones. Sabemos que no es la primera vez que Andy prueba la suerte en el país, pues ya había sido expulsado antes. Nena al final parece decepcionada con la vida que tiene en España. A pesar de realizar un trabajo que la apasiona, la cubana tiene que trabajar con los papeles de una persona fallecida, no pudiendo usar su verdadero nombre. Además, se queja de que trabaja muchas horas y que le pagan poco. La cubana también se encuentra con obstáculos que le impiden vivir un romance con Igor, el hombre al que ama. Aunque se redime después del encuentro con Nena, nos percatamos de que el futuro del cubano es incierto: sigue sin expectativas de conseguir los documentos legales para trabajar y vivir en el país, no queda claro si seguirá

⁴⁷² Véase, en este sentido: Marieke Götsch, *op. cit.*, p. 287.

trabajando con el comercio ilegal de pasaportes y visados, ni tampoco sabemos si llegará a concretar su historia de amor con Nena. Zulema, después de ser víctima de agresiones físicas por parte de un funcionario, descubre que es portadora del virus VIH y es obligada a volver a su país con la ayuda económica que le aporta Cayetana. Algunos personajes viven en condiciones límites de la marginación y protagonizan algunos puntos de inflexión conmovedores, como vemos en el ejemplo José María. Después de vivir oculto en condiciones precarias y de estar deteriorado físicamente, muere intoxicado, sin llegar a estar al lado de Rosa, su amada, y de su hijo recién nacido. Rosa pierde a su compañero sentimental y padre de su hijo, y termina como empezó: viviendo y trabajando como empleada doméstica en una casa en que es víctima de abusos. Después de que su relación nuevamente fracase con Sebastián, en Madrid, Claudia vuelve a Bilbao y es presionada para que regrese a Argentina por Chema, quien ni siquiera le consulta si quiere retornar a su país de origen. Es tratada como un objeto, vaciada de subjetividad. La joven es una amenaza para el español, al que sigue viéndolo sólo cómo un buen amigo y por el que no tiene ningún tipo de interés amoroso o sexual. En clave humorística, vemos que Chema no es el único que quiere que la argentina se vaya lejos. Su mejor amigo Julián y su novia Ana, le ayudan con los gastos del billete para que Claudia se marche de Bilbao lo cuanto antes:

Chema: *Rubén. Es el último favor que te pido.*

Rubén: *¿Pero para qué quieres 1.400 euros?*

Chema: *Para mandar a Claudia a Argentina.*

Rubén: *Apunta, te doy mi número de tarjeta. Para que se pire Claudia a Argentina.*

Ana: *¡Dale también mi número!*⁴⁷³

Las imágenes también emanan representaciones de los **vínculos sociales y afectivos** contruidos entre los inmigrantes latinoamericanos y el grupo social autóctono. Entre los personajes que defienden ese colectivo podemos citar a Damián, a Alfonso, a Felipe, a Oscar, en *Flores de otro mundo*, a Juan, en *En la puta calle*, a Azucena y a Javier, en *Cosas que dejé en La Habana*, a Marga y a Rolando, en *Sobreviviré*, a Marcos, en *I love you baby*, a Cayetana y al voluntario de la unidad móvil de salud, en *Princesas*, a Arantxa, a Iñaki, a Evaristo, a Reme y a Ander, en *Ander*, a Chema, a Jaime y a Gloria, en *Pagafantas*, todos ellos procedentes de las clases medias o bajas. Casi siempre esos encuentros son caracterizados por la existencia recíproca de apoyo, respeto, amparo, complicidad, compañerismo, empatía, solidaridad y generosidad, evidenciando que también una tendencia a representar la apertura y tolerancia de la sociedad de acogida.

⁴⁷³ *Pagafantas*, 1:11:18-1:11:33.

Rosa: (...) Yo lo único que sé que ella es la única persona que me ha ayudado en ese país, estábamos solas y ahora casi al mismo tiempo las dos hemos encontrado a alguien. Es una estupidez, pero no quisiera perderla.

Rolando: Rosa, ellos te aprecian mucho. No vas a perderlos nunca. (...)⁴⁷⁴

Nos llama la atención que la historia del ciudadano español que está pasando por un momento de soledad y crisis afectiva, hasta que conoce a un latinoamericano amable, enérgico, extrovertido y optimista, se repite en la mayoría de las películas, como vemos en los casos de Damián y Carmelo, de *Flores de otro mundo*, Azucena y Javier, de *Cosas que dejé en La Habana*, Marga, de *Sobreviviré*, Cayetana, de *Princesas*, Reme y Ander, de *Ander*, y Chema, de *Pagafantas*.



Imagen 20. *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)⁴⁷⁵

Schroeder Rodríguez⁴⁷⁶ menciona que la película *Flores de otro mundo* explora los procesos dinámicos y complejos de la interculturalidad, que trae como consecuencia la dependencia y las transformaciones recíprocas, tanto del colectivo inmigrante como de la comunidad receptora. En una convivencia intercultural, también los españoles

⁴⁷⁴ *Sobreviviré*, 1:06:59-1:07:17.

⁴⁷⁵ En: <http://alchetron.com/Princesas-25473-W>. Acceso en 14 oct. 2016.

⁴⁷⁶ Paul A. Schroeder Rodríguez, *op cit*.

amplían sus horizontes, absorben elementos de la cultura del otro y amplían sus conocimientos.

Damián y su madre, en *Flores de otro mundo*, comen la comida típica dominicana. Juan, en *En la puta calle*, al final baila salsa con Andy en un local caribeño y acaba cambiando sus vestimentas. Azucena, en *Cosas que dejé en La Habana*, frecuenta un local para bailar salsa, cede su piso para que cubanos hagan comida y fiesta. Marga, en *Sobreviviré*, comenta que desde que está con Rosa, su hijo Tito parece más cubano que el propio Andy García. Rosa prepara el mojito para la madre de Marga. Marga acaba siguiendo el consejo de Rosa y visita Cuba. Marcos, en *I love you baby*, baila salsa con Marisol en el local dominicano. Zulema y Cayetana, en *Princesas*, frecuentan el bar dominicano. Cayetana prueba la comida de este país. Zulema le hace trenzas al estilo caribeño. Además cocina sancocho para el chico voluntario de la unidad móvil de salud. Pilar pregunta por los hábitos alimenticios de los dominicanos y quiere saber cómo es la ciudad de Santo Domingo. Chema, en *Pagafantas*, prueba el *limoncello*, con Claudia, que aprendió a degustar el licor de la Campania con un antiguo novio italiano.



Imagen 21. *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001)⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ En: <http://hoycinema.abc.es/peliculas/2001/i-love-you-baby-12569/fotos/pelicula-i-love-you-baby-119177.html?ima=1>. Acceso en 14 oct. 2016.

Vemos que el encuentro entre un personaje latinoamericano y un personaje autóctono puede ser amistoso, como percibimos en las relaciones entre Andy y Juan, en *En la puta calle*, Nena, Ludmila, Rosa y Azucena, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa y Marga, en *Sobreviviré*, Zulema y Cayetana, en *Princesas*, José y Reme, en *Ander*, y Claudia y Chema, en *Pagafantas*.



Imagen 22. *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)⁴⁷⁸

Sin embargo, este tipo de encuentro también puede ser caracterizado por la asimetría, como vemos en las relaciones de Claudia y Chema, en *Pagafantas*, o Andy y Juan, en *En la puta calle*.

Chema hace innumerables favores a Claudia: la ayuda con la preparación de la prueba de peluquería, acepta que diga a Sebastián que tiene una relación amorosa con él, y le propone que se case con él y así evitar su deportación a Argentina. A pesar de algún gesto de solidaridad, Claudia es insensible con Chema, no se da cuenta de que él quiere más que una amistad, llegando a humillarle en algunas ocasiones.



Imagen 23. *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009)⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ En: <https://ilcea.revues.org/2143>. Acceso en 14 oct. 2016.

⁴⁷⁹ En: <http://www.ovideo.com/es/pagafantas-pelicula>. Acceso en 14 oct. 2016.

Por otro lado, Andy siente gran empatía por Juan, a pesar de la desconfianza y de los prejuicios que caracterizan al personaje autóctono al principio de la historia. Andy ampara a Juan en muchas situaciones: lo defiende de la violencia del drogadicto “Chufra”, le da abrigo, comida, evita que vaya a la cárcel, proporciona la oportunidad para que trabajen juntos en el matadero porcino e impide que le atropellen. A pesar de que Juan defiende al nuevo amigo en las últimas secuencias de la película, no le protege cuando este le necesita. El español no dice a la policía que es testigo de que Andy no cometió ningún asalto. Al final Andy es injustamente preso y repatriado. Santaolalla comprende esa relación desigual como una metáfora de la relación colonial entre España y Latinoamérica.

(...) Andy es una fuente inagotable de riqueza a Juan, tanto en un sentido figurado como en el terreno práctico, pero nunca el receptor da beneficio alguno, lo cual es sin duda un reflejo de la histórica explotación de los súbditos de ultramar por parte del imperio español. De esta forma, combinando una mirada afectuosa pero a la vez intensamente irónica, la película convierte a Juan y a Andy en la encarnación del histórico desequilibrio de poder que marca las relaciones entre España e Hispanoamérica, y de este modo ofrece una refrescante lección para la sociedad que necesita reexaminar urgentemente la conducta postcolonial que rige su relación actual con las antiguas colonias.⁴⁸⁰



Imagen 24. *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996)⁴⁸¹

El cine de este período emana con bastante frecuencia el encuentro amoroso entre un personaje latinoamericano y un personaje español, como revelan las historias de Patricia y Damián, de Milady y Carmelo, en *Flores de otro mundo*, de Ludmila y Javier, y de Igor y Azucena, en *Cosas que dejé en la Habana*, Rosa y Paco, Rosa y Rolando,

⁴⁸⁰ Isabel Santaolalla, *op. cit.*, pp. 219-220.

⁴⁸¹ En: http://cineonline.fotogramas.es/d/en_la_puta_calle. Acceso en 14 oct. 2016.

en *Sobreviviré*, de Marisol y Marcos, en *I love you baby*, de Zulema y el voluntario de la unidad móvil de salud, en *Princesas*, de José y Ander, en *Ander*. Percibimos que la fórmula mujer latinoamericana y hombre español abunda en el cine de esa época. *Ander* se destaca por ser la única película que trata la temática de la homosexualidad, abordando la relación entre un inmigrante peruano y un campesino vasco. *Cosas que dejé en la Habana* es la única película que trata de la relación entre un latinoamericano, Igor, y una mujer española, Azucena. De esas relaciones, solamente cuatro no tienen éxito, como Milady y Carmelo, Azucena e Igor, Rosa y Paco, Zulema y el voluntario.



Imagen 25. *Ander* (Roberto Castón, 2009)⁴⁸²

Es interesante mencionar que muchas de las historias que acaban en un final optimista, en que vemos historias de integración social y laboral, muestran personajes latinoamericanos que se emparejan con autóctonos y que se incorporan en un núcleo familiar, como reflejan las historias de Patricia, en *Flores de otro mundo*, Ludmila, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, Marisol, en *I love you baby*, y también de José, en *Ander*.

Schroeder Rodríguez⁴⁸³ afirma que la película *Flores de otro mundo* transmite un mensaje conservador, al sugerir que la mujer inmigrante que es católica, capaz de sacrificarse por sus hijos y salvar la estructura familiar patriarcal, a través del matrimonio con el autóctono y de la fecundación, se gana la generosidad y el derecho

⁴⁸² En: <http://www.sensacine.com/actores/actor-255151/fotos/detalle/?cmediafile=19195037>. Acceso en 14 oct. 2016.

⁴⁸³ Paul A. Schroeder Rodríguez, *op cit*.

de ser un miembro más de la sociedad de acogida. Sin embargo, Milady, que es asociada con la santería, que no tiene planes de tener hijos con Carmelo, y que privilegia su independencia sexual y su libertad, es rechazada por los habitantes del pueblo, es víctima de abusos físicos y tiene un final penoso.

Percibimos que la posibilidad que tiene el inmigrante de formar una nueva familia y generar descendientes con un autóctono, o con menor frecuencia con un compatriota, también es abordada por el cine, como vemos en los casos de Patricia, en *Flores de otro mundo*, y de Marisol, en *I love you baby*, que también está embarazada al final de la historia y ya con un hijo de Marcos, de Rosa y José María, en *Rabia*, único caso de pareja de latinoamericanos que tienen un descendiente nacido en territorio español. A través de estas historias vemos que el cine detecta la presencia de la segunda generación de inmigrantes, pero no tiene tiempo para abordar los temas de la integración, y las desventajas sociales y económicas de este nuevo grupo social.

Es curioso que la presencia de los inmigrantes sin hijos en esta serie de películas es común, como refleja los casos de Milady, en *Flores de otro mundo*, Andy, en *En la puta calle*, María, Nena, Rosa, Ludmila e Igor, en *Cosas que dejé en La Habana*, Rosa, en *Sobreviviré*, José, en *Ander*, y Claudia y Sebastián, en *Pagafantas*.

El matrimonio con un español aparece como estrategia para obtener tanto los papeles de residencia y trabajo como la adquisición de la nacionalidad española, documentos que facilitarán la vida de los inmigrantes que quieran estar cubiertos legalmente. Lo vemos en los casos de Patricia, en *Flores de otro mundo*, que puede tener mejor trabajo, acceder a una vivienda digna y traer a sus hijos de República Dominicana, Ludmila, en *Cosas que dejé en La Habana*, y Claudia, en *Pagafantas*. En estos dos últimos ejemplos, los matrimonios de conveniencia son pactados por los contrayentes. Rosa, en *Sobreviviré*, y Marisol, en *I love you baby*, se casan desinteresadamente, pero también se benefician de la documentación. Rosa puede trabajar de forma legal y cumplir con el objetivo de traer a su madre desde Cuba. Marisol puede ascender socialmente y traer a sus hijos de República Dominicana.

Rosa: (...) que quizás llegó mi momento, que Rolando y yo, ay, ay, virgencita que todo vaya bien, que me quiera, que sea de verdad, que me pida que me case. ¿Tú te imaginas? Se me arreglaría todo de golpe: mi corazón, los papeles, todo. Si hasta podría traer a mi mamá que está tan vieja y sola en Cuba (...).⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ *Sobreviviré*, 47:11-47:33.

Miguel, el director de teatro cubano en *Cosas que dejé en La Habana*, aconseja a Nena que busque un autóctono como pareja, para liberarle de sus conflictos:

Miguel: (...) *Problemas personales no, eso es allá en Cuba, ¿me entiendes? Mira, si quieres tener libertad, te lías a un español que te libere de tus problemas. ¿Está bien? (...)*⁴⁸⁵

El caso de Nena se destaca de los demás, pues consigue los papeles por otra vía, apropiándose de la documentación de una fallecida, como vimos anteriormente. Ese personaje se caracteriza por la insubordinación, la libertad, la sensibilidad artística y la pasión, y se resiste a realizar un matrimonio de complacencia, como lo hace Patricia, en *Flores de otro mundo*, sin el conocimiento de Damián, y Ludmila, en *Cosas que dejé en La Habana*. Al enterarse de que María y Lola planean concertar el matrimonio de una de ellas con Javier, Nena reacciona con indignación, expresando su decepción y frustración con la vida que les depara España.

Nena: *Pensé que este era un país libre. Y que cada cual podía elegir según sus preferencias.*⁴⁸⁶

Nena: *Yo nunca en mi vida he pasado una vergüenza como esta, ni en las telenovelas venezolanas se ve una cosa así.*

Rosa: *¿Ustedes no querían salir de Cuba? ¡Pues ya llegaron!*

Nena: *Pero no de esta forma, Rosa.*⁴⁸⁷



Imagen 26. *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez, 1997)⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ *Cosas que dejé en La Habana*, 34:36-34:44.

⁴⁸⁶ *Ibíd.*, 24:26-24:35.

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, 25:00-24:11.

⁴⁸⁸ En: <http://hffny.com/web07/cosas.html>. Acceso en 14 oct. 2016.

Es importante mencionar que la pareja masculina española es casi siempre vista desde una óptica positiva, en oposición con las representaciones de los hombres latinoamericanos. Damián, en *Flores de otro mundo*, a pesar de tener poca habilidad social, y ser poco expresivo y cariñoso, es trabajador, responsable, y está empeñado en tener una relación amorosa estable con Patricia, a través del respeto, del amor a sus hijos, de la amabilidad, llegando a desafiar a su dominadora madre para seguir con la dominicana.

Patricia: *Damián es un hombre muy bueno, me respeta.*

Lorna: *Yo creo que tú estás enamorada.*

Patricia: *No sé tía, quiere a los niños, me trata bien, me hace reír.*⁴⁸⁹

Las únicas críticas que hace Patricia al hombre español, tienen que ver con la avaricia y la falta de limpieza:

Milady: *Ven, acá. ¿Acá se usa la luna de miel?*

Patricia: *Pero ni lo sueñes, son muy tacaños.*

Milady: *¿De verdad?*

Patricia: *Tacaños y sucios.*⁴⁹⁰

Javier, en *Cosas que dejé en la Habana*, es un tipo formal que está dispuesto a cambiar de opción sexual para casarse con Ludmila. Las hermanas están de acuerdo en que el hombre español es muy atractivo:

Ludmila: *¡Ay, mis hermanas! Ustedes no se han fijado bien, pero en ese país hay tipos que están bonísimos. ¡Tienen unos paquetes! Ay, esos toreros (...)*

Nena: *¡Y las piernas que tienen! ¿Ustedes se han fijado en las piernas? Las tienen dura como palo. Eso debe ser porque aquí juegan mucho el fútbol.*

Ludmila: *¡Y las nalgas! ¡Óigame, esos futbolistas tienen unas nalgas así, duras! (...)*⁴⁹¹

Según Rosa, en *Sobreviviré*, Rolando es honesto y romántico:

Rosa: (...) *ese hombre es sincero y cree en el amor* (...) ⁴⁹²

Kati, en *I love you baby*, cree que los hombres españoles son, en general, “celosos” y “jodones”. Por otro lado, según Marisol, Marcos es “guapo”, “maravilloso”, “divertido”. Kenia, también está de acuerdo en que tiene muchos atributos positivos:

Kenia: (...) *sensible, bueno y guapo* (...) ⁴⁹³

⁴⁸⁹ *Flores de otro mundo*, 1:04:52-1:05:02.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, 28:40-28:49.

⁴⁹¹ *Cosas que dejé en La Habana*, 25:58-26:27.

⁴⁹² *Sobreviviré*, 47:05-47:70.

A pesar de que Chema, en *Pagafantas*, se enamora de alguien que no le corresponde, en este caso, Claudia, vemos que su personaje se contrapone al del argentino Sebastián. Chema no es físicamente atractivo, no sabe seducir a una mujer, pero es un hombre honrado y noble. Claudia exclama después del primer encuentro:

Claudia: *¡Hacía tiempo que no lo pasaba tan bien con un chico!*⁴⁹⁴

No obstante, el tema de la pareja formada por dos personajes latinoamericanos es explorado con menor frecuencia: Se dan en los casos de Patricia y Fran, en *Flores de otro mundo*, Andy y Sonia, en *En la puta calle*, Nena e Igor, en *Cosas que dejé en La Habana*, de Rosa y José María, en *Rabia*, y Claudia y Sebastián, en *Pagafantas*. Es importante mencionar que ninguna de esas relaciones sentimentales prospera, todas fracasan. La pareja de compatriotas cubanos de *Cosas que dejé en La Habana*, a pesar de que viven un amor auténtico, no parece que vayan a ser felices en el porvenir, como prevé Igor cuando conoce Nena:

Nena: *¿Y tú, qué? ¿Buscas a alguien?*

Igor: *Sí, pero no a ti, cubana. Yo veo una cubana como tú y salgo corriendo.*⁴⁹⁵

Igor: *Me gustas mucho, mucho, mucho, muchísimo, pero por eso mismo, cuando uno se va de un país, lo mejor es no cultivar el recuerdo.*⁴⁹⁶

Igor: *Lo último que le puede pasar a un inmigrante es enamorarse de una mujer de su país.*

Lázaro: *No, no...*

Igor: *Acuérdate de esto, que esto es ley.*⁴⁹⁷

Finalmente Andy, en *En la puta calle*, es repatriado a Cuba, lo que le impide seguir con Sonia. Como Nena e Igor, la pareja formada por Rosa y José María, en *Rabia*, tampoco cuenta con un futuro prometedor, como se ve desde el principio del relato. El colombiano mata accidentalmente a su jefe en una discusión, lo que le condena a vivir marginado y escondido en la casa de los jefes de Rosa; la relación fracasa. Claudia, en *Pagafantas*, da una segunda oportunidad a Sebastián y se van a vivir en Madrid. Sin embargo, en un año, la argentina vuelve sola a Bilbao.

⁴⁹³ *I love you baby*, 1:16:31-1:16:34.

⁴⁹⁴ *Pagafantas*, 18:23 -18:28.

⁴⁹⁵ *Cosas que dejé en la Habana*, 36:35-36:50.

⁴⁹⁶ *Ibíd.*, 38:59-39:12.

⁴⁹⁷ *Ibíd.*, 40:31-40:40.



Imagen 27. *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010)⁴⁹⁸

El cine de ese período también refleja, aunque con menor interés, **las redes migratorias constituidas por ciudadanos latinoamericanos**. Vemos muestras de intercambios de información práctica, respaldo económico, soporte material, apoyo afectivo, amparo con la vivienda o alimentación, entre otros, lo que facilita la acogida en los casos de Patricia, Milady, Lorna, Graciela y Daisy, en *Flores de otro mundo*, Andy y Sonia, en *En la puta calle*, Nena y Miguel, en *Cosas que dejé en la Habana*, Marisol y Kenia, en *I love you baby*, Rosa y Viviana, en *Rabia*, y de Claudia y Sebastián, en *Pagafantas*.

Patricia explica a Milady la importancia de tener los documentos legales para trabajar y residir en el país, le aconseja trabajar de empleada de hogar externa y no interna. Milady le regala puros de La Habana para ayudarla económicamente. Sonia, cuando puede, proporciona alojamiento y comida a Andy. Miguel ofrece trabajo como actriz, en la función que dirige, a Nena. Kenia anima y ampara emocionalmente a Marisol, cuando ésta extraña a su hija Tatiana o tiene problemas afectivos con Marcos. Viviana apoya a Rosa cuando se entera que está embarazada de José María. Claudia recibe a Sebastián, recién llegado de Buenos Aires, en su casa. Göttisch menciona la importancia de las redes migratorias para la inserción social, que son percibidas como uno de los factores de atracción en el país de acogida:

(...) Estas son un factor clave a la hora de la decisión de emigrar e influyen tanto en los flujos migratorios como en la orientación de las corrientes, creando un vínculo entre el origen y el destino de los

⁴⁹⁸ En: <http://www.labutaca.net/peliculas/rabia-fotos/>. Acceso en 14 oct. 2016.

migrantes. Estas redes son a veces vistas como una forma de capital social, en la medida en que se trata de relaciones sociales interpersonales que permiten el acceso a otros bienes de importancia económica, tales como el empleo o mejores salarios. (...) ⁴⁹⁹



Imagen 28. *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001) ⁵⁰⁰

Como hemos visto antes, el cine no es un mero reflejo de la realidad, nuestro corpus fílmico no es un retrato objetivo del tema de la inmigración latinoamericana en España, es la selección, organización y disposición de los materiales visuales y sonoros asociados con la inmigración económica latinoamericana que la gente del cine interpretó a su modo, según los aspectos de sus mentalidades y sus expresiones ideológicas. El cine deforma los aspectos de la realidad objetiva, pues también omite, esconde, y oscurece aspectos del mundo que nos envuelve. Fijémonos en algunas zonas de vacío e invisibilidad, que revelan los silencios de la historia oficial:

En general, el cine representa a los personajes latinoamericanos como ciudadanos católicos, heterosexuales, de habla castellana, que escuchan y bailan salsa o bachata, y los asocia con el alcohol y con la comida. Hall rechaza una representación histórica única, hegemónica y folclorista, y reivindica la diversidad sociocultural de los pueblos caribeños. El autor subraya la importancia de los espacios subversivos de fusión entre las culturas dominantes europeas y las culturas indígenas y africanas:

(...) Aquí se puede pensar sólo en lo que es únicamente caribeño, “esencialmente”, caribeño: precisamente las mezclas de color, pigmentación, tipos fisionómicos; las “mezclas” de sabores que hacen de la cocina del Caribe; la estética de los “cross-overs” o combinaciones de diferentes estilos, del “cortar y pegar”, utilizando la frase de Dick Hebdige, que es el corazón y el alma de la música

⁴⁹⁹ Marieke Götsch, *op. cit.*, pp. 288-289.

⁵⁰⁰ En: http://www.filmotech.com/v2/es/FX_FichaPelícula.asp?ID=10503. Acceso en 14 oct. 2016.

negra. Los jóvenes de raza negra que se desempeñan como profesionales y críticos de la cultura en Gran Bretaña cada vez reconocen más y exploran en sus trabajos esta “estética de la diáspora” y sus formaciones en la experiencia colonial⁵⁰¹

En este mismo sentido, podríamos pensar en las representaciones de los colectivos latinoamericanos, que a pesar de que poseen una historia en común, puesto que sus países fueron colonizados, son caracterizados por las mezclas, las diferencias socioculturales y políticas, y por la pluralidad de historias, etnias, lenguas, dialectos, costumbre, tradiciones y negociaciones culturales, expresiones artísticas, oficios, músicas, bailes, creencias y prácticas religiosas, que distinguen sus culturas nacionales, y que el cine no explora.

El corpus fílmico tampoco aborda el tema de la no adaptación al país de acogida, en este caso España, como consecuencia de las diferencias culturales, y de sus diferentes formas de relacionarse socialmente, de consumir, de crear, de dedicarse a las actividades de ocio, de alimentarse, etc., o del clima, o de la situación de vivir lejos de sus países de origen y de sus familiares y amigos.

Es interesante observar que las películas exploran el tema de cómo conseguir la regularización del latinoamericano, a través del matrimonio con un autóctono, pero no se hacen eco de los inmigrantes latinoamericanos de ascendencia española o europea que llegaron documentados o que obtuvieron la nacionalidad en el proceso migratorio, ni de los muchos que optaron por tramitar la nacionalización, gracias a las condiciones legales que permiten que los procedentes de América Latina tramiten la nacionalidad, pasado los dos años de residencia legal. Izquierdo, López y Martín llaman nuestra atención hacia el alto índice de nacidos en América Latina que, entre 1997 y 2000, obtuvieron la nacionalidad española. Esta población, sobre todo, peruanos y mujeres dominicanas, adquirió un sesenta por ciento del total de las nacionalidades concedidas en España, cerca de 31.200 concesiones.⁵⁰² García, Jiménez y Redondo citan que entre 2001 y 2007, 201.895 latinoamericanos, obtuvieron la nacionalidad, mientras que en el 2008, un 21,25% (488.515) de los latinoamericanos tenían la nacionalidad española, una cifra que representa el 62,97% del total de personas nacionalizadas en España.⁵⁰³ Ayuso y Pinyol reflexionan sobre cómo la política española favoreció las

⁵⁰¹ Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, en: Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, op. cit., p. 360.

⁵⁰² Véase, en este sentido: Antonio Izquierdo Escribano, Diego López de Lera, Raquel Martínez Buján, op. cit., p.246.

⁵⁰³ Véase, en este sentido: Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, op. cit., p.56; p.59.

naturalizaciones y la doble nacionalidad a los ciudadanos latinoamericanos.⁵⁰⁴ Por otro lado, Izquierdo destaca que el interés por la obtención de la nacionalidad española es un indicador del deseo de integración social, política y cultural en el país de acogida.⁵⁰⁵

A pesar de que el tema del matrimonio de conveniencia se ha reflejado en películas como *Flores de otro mundo*, *Cosas que dejé en La Habana* y *Pagafantas*, no vemos otras realidades que pueden estar presentes en este fenómeno, como por ejemplo, el caso de autóctonos que lleguen a acuerdos comerciales con los inmigrantes latinoamericanos mediante boda por interés mutuo, o el caso del latinoamericano que se casa por interés, sin comunicárselo a la pareja, como vemos en el caso de Patricia y Damián, pero una vez obtenida la documentación y conseguida la estabilidad económica y profesional, pide el divorcio.⁵⁰⁶

El corpus de película no menciona otras desventajas que conlleve el no tener la documentación en regla para residir y trabajar en España, como no poder cotizar, con consecuencias en el caso de que el ciudadano latinoamericano esté desempleado, o no beneficiarse de las pensiones en el sistema de la Seguridad Social, no lograr estudiar o acceder a cualquier tipo de formación profesional ofrecida por el gobierno, no poder pedir crédito al banco ni avalar el alquiler de un piso, además de las dificultades para homologar títulos extranjeros de estudios superiores.⁵⁰⁷

Otro tema que no está representado cinematográficamente es la gran dificultad que tienen los inmigrantes latinoamericanos, incluso estando documentados, para acceder a una vivienda de alquiler o acceder a un ámbito laboral cualificado, porque muchas veces son víctimas del racismo y de la xenofobia de muchos autóctonos, que prefieren alquilar sus pisos o contratar a españoles o a inmigrantes de origen europeo.⁵⁰⁸

Mucho menos se mencionan las trabas legales interpuestas por el Ministerio de Educación de España para homologar los títulos universitarios de los ciudadanos latinoamericanos que poseen estudios superiores.⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ Anna Ayuso, Gemma Pinyol, *op. cit.*, p.13

⁵⁰⁵ Antonio Izquierdo Escribano, *op. cit.*, p.67.

⁵⁰⁶ Véase, en este sentido: Clara Pérez Wolfram, *op. cit.*, pp.190-191.

⁵⁰⁷ *Ibíd.*, pp. 184-186.

⁵⁰⁸ *Ibíd.*, p. 88; pp.155-159.

⁵⁰⁹ *Ibíd.*, p.186.

Como hemos visto, tampoco se representa la diversidad en relación a los niveles de estudios, y a la cualificación profesional de los ciudadanos de este colectivo. Izquierdo llama la atención sobre la alta cualificación profesional que caracterizaba la inmigración latinoamericana, ya que en los principios de la década de los noventa, una tercera parte de esta población estaba constituida por “profesionales y técnicos”, procedentes de las clases medias del cono sur que huyeron del deterioro socioeconómico, y que superaban el perfil del inmigrante europeo.⁵¹⁰

El cine no explora el tema de la integración política, en un sentido global, y el interés por el activismo sociopolítico (derechos de los inmigrantes, derechos de ciudadanía, derechos humanos, medio ambiente, temas de género, etc.), entre los personajes latinoamericanos de nuestro corpus fílmico. No vemos ninguna vinculación entre estos inmigrantes en España y los sindicatos, los partidos políticos autóctonos o latinoamericanos (ninguna mención al voto extraterritorial, por ejemplo), las organizaciones no gubernamentales, y otras asociaciones comunitarias.

La antropóloga Anastasia Bermúdez Torres investiga sobre el peso de la ciudadanía y de la participación política de los inmigrantes latinoamericanos en algunas Comunidades Autónomas españolas, considerando las prácticas cívicas, las asociaciones y en la política formal de ámbitos nacional y/o transnacional. A través de entrevistas a ciudadanos inmigrantes latinoamericanos activos políticamente, como a españoles representantes de partidos políticos, sindicatos, asociaciones de vecinos, asociaciones de consumidores, organizaciones pro-inmigrantes y de la administración, que opinaban que la participación cívica y política era baja, concluye que esta integración depende no sólo de factores individuales, sino de las posibilidades que ofrece el contexto de origen y de acogida:

Entre los principales resultados de estas dos investigaciones, se puede destacar, a nivel individual, la importancia del capital político y las experiencias políticas previas de los migrantes a la hora de analizar la participación política de éstos, ya sea desde una perspectiva más local o transnacional, algo que pocos estudios reconocen. Así mismo, se coincide con otras investigaciones llevadas a cabo con inmigrantes latinoamericanos en los EEUU y otros contextos de acogida el que la participación transnacional de estos migrantes, más que impedir su integración en la sociedad de acogida, puede acelerarla. El nivel o tipo de participación política de los migrantes, así como su orientación hacia una sociedad u otra (o doble orientación en muchos casos), dependerá, además de factores individuales, de otros más de tipo contextual, como pueden ser las necesidades, limitaciones y oportunidades que ofrecen los contextos de origen y acogida. A nivel meso, también queremos resaltar la

⁵¹⁰ Véase, en este sentido: Antonio Izquierdo Escribano, *op. cit.*, pp. 279-280.

importancia que tienen las asociaciones de inmigrantes, sean de la naturaleza que sean, como espacios de participación política, así como los avances, pero también dificultades que existen para la integración de los inmigrantes en organizaciones políticas en nuestro país. Mientras que a nivel contextual, nuestras investigaciones muestran cómo la participación política de los migrantes depende de estas dificultades o limitaciones, además de las estructuras de oportunidades políticas, tanto en los contextos locales como en los transnacionales.⁵¹¹

Con excepción de la película *En la puta calle*, que hace una breve mención al tema, vemos que el corpus fílmico no retrata el tema de las redes migratorias ilegales que con objeto de beneficiarse económicamente, reclutan a personas procedentes de América Latina que desean inmigrar, financiándoles el viaje, y encargándose de su inserción inicial en el territorio español, como cita Pérez Wolfram.⁵¹²

Otra situación que no está reflejada, es que algunos inmigrantes pueden cambiar sus proyectos migratorios, anticipando su retorno, como consecuencia de la imposibilidad de ahorrar según lo previsto, o porque surgen inclinaciones de iniciativa empresarial o de continuación de los estudios en el país de acogida, o bien retrasando la vuelta, debido al empeoramiento de las situaciones económicas o políticas en sus países de origen, o por ver más posibilidad de estabilizarse económicamente y de contar con una mejora de su calidad de vida, o gozar de un sistema sanitario gratuito, o porque sus descendientes ya empiezan a arraigarse, y ellos empiezan a adaptarse al estilo de vida en el país receptor, de acuerdo con Pérez Wolfram.⁵¹³

El tema de la reagrupación familiar de la pareja, muchas veces en que la mujer ha llegado antes, encabezando el proyecto migratorio y el hombre más tarde, tampoco aparece en el cine. Como hemos visto, este sería uno de los fenómenos comunes en el panorama migratorio latinoamericano y que explicaría por qué las cifras de hombres y mujeres tendieron a equilibrarse en los últimos años.⁵¹⁴

⁵¹¹ Anastasia Bermúdez Torres, “La integración política de los migrantes latinoamericanos en Andalucía, Madrid y Catalunya”, p.1156, en: Francisco Javier García Castaño, Nina Kressova (Coord.), *Actas del I Congreso Internacional sobre las Migraciones en Andalucía*. Ogíjares, Instituto de Migraciones, 2011, disponible en: <http://www.iesa.csic.es/publicaciones/040520122.pdf>. Acceso en 11 oct. 2016.

⁵¹² Véase, en este sentido: Clara Pérez Wolfram, *op. cit.*, p.142.

⁵¹³ *Ibid.*, pp. 209-211.

⁵¹⁴ Véase, en este sentido: Antonio Izquierdo Escribano, Diego López de Lera, Raquel Martínez Buján, *op. cit.*, p.240; Aurora García Ballesteros, Beatriz Jiménez Basco, Ángela Redondo González, *op. cit.*, p. 60.

No vemos remarcado de forma explícita el que muchas veces estos inmigrantes no cuenten con tiempo libre para realizar actividades de ocio, conocer el entorno, dedicarse a los amigos y familia, estudiar, hacer cursos, etc.⁵¹⁵

Es significativa la ausencia de representaciones de mejicanos, guatemaltecos, salvadoreños, hondureños, nicaragüenses, costarriqueños, panameños, puertorriqueños, venezolanos, paraguayos, uruguayos, chilenos, brasileños, y principalmente, ecuatorianos y bolivianos, dos colectivos con altos índices migratorios, a partir de 2001, en España. Como hemos visto anteriormente, ciertas decisiones migratorias tomadas entre el año 2000 y 2001, favorecieron los flujos migratorios procedentes de Ecuador, que se intensificó considerablemente. Según el Anuario Estadístico de Extranjería del ministerio de Interior, en 2002, los ecuatorianos ocuparon el primer puesto por nacionalidad latinoamericana, alcanzaban un 31,9% (116.301 ciudadanos), luego encontraríamos los colombianos, que alcanzaban un 19,5% (71.238), los peruanos, que alcanzaban un 10,7% (39.013), los dominicanos, que alcanzaba un 8,9% (32.412) y los argentinos, que alcanzaba un 7,7% (27.937).⁵¹⁶

El corpus fílmico tampoco menciona el papel del Estado español en las iniciativas tocantes a las políticas públicas de control o de acogida e integración del inmigrante latinoamericano, ni los proyectos para facilitar las estrategias de cohesión social, realizados por organizaciones no gubernamentales, ni decisiones políticas que impliquen a los países de acogida en la ayuda a eliminar factores que originan flujos migratorios.⁵¹⁷

No percibimos que el cine refleje los efectos de la inmigración en el consumo, en el paro o en la balanza fiscal, o en los beneficios en el desarrollo económico español, como cita Götttsch:

(...) Según un informe de la Caixa Catalunya del año 2006, el impacto global de la inmigración en Europa durante la última década es una historia de éxito, con una aportación de hasta dos puntos porcentuales al PIB de la UE-15 entre 1995 y el 2005. Un efecto especialmente notable en España, el país que más inmigrantes ha recibido de toda Europa (y el segundo del mundo detrás de Estados Unidos) en ese período. Sin el fenómeno migratorio, el PIB per cápita español habría caído un 0,6% entre los años 1995 y 2005, en lugar del avance registrado de 2,6 puntos.⁵¹⁸

⁵¹⁵ Véase, en este sentido: Clara Pérez Wolfram, *op. cit.*, p.197; p. 223.

⁵¹⁶ Véase, en este sentido: Antía Pérez Caramés, *op. cit.*, p.271.

⁵¹⁷ Véase, en este sentido: Marieke Götttsch, *op. cit.*, p. 287; p.289.

⁵¹⁸ Marieke Götttsch, *op. cit.*, p.290.

Las representaciones de las prácticas racistas expresadas a través de la violencia física (bandas criminales de ideología neo fascista), de las tramas de latinoamericanos con fines de explotación sexual, o de grupos de delincuentes organizados latinoamericanos (bandas de latinoamericanos vinculados a la droga y a la pequeña delincuencia), tampoco aparecen en nuestro corpus fílmico.

Elena percibe el cine como testigo de una realidad cambiante, y observa que la cinematografía española del siglo XXI refleja una diversidad amplia de temas vinculados al fenómeno migratorio latinoamericano, expresando una visión integradora y política. Según el autor,

(...) se observa también una creciente tendencia a integrar la inmigración latinoamericana en un marco de representación más amplio, dibujando grandes frescos en los que su presencia cobra un sentido distinto. De algún modo, y frente a la posible vigencia de aquella noción de 'filtro étnico' que aspira a convertir de facto a los latinoamericanos en "los preferidos del siglo XXI", diversos cineastas –trabajando normalmente en los márgenes del sistema de producción comercial– parecen apostar por una visión integradora y, a la postre, eminentemente política. (...) ⁵¹⁹

Nuestro corpus fílmico, de cierta manera, emana una pluralidad temática, manifestando algunos fenómenos asociados con el fenómeno migratorio y con la socio demografía de los ciudadanos latinoamericanos que inmigraron a España, una población, generalmente, joven, en una edad activa para trabajar y procrear, feminizada, procedentes del Caribe, en la década de los noventa, y también de los países de los Andes, en la primera década del siglo XXI, y que ocupan áreas laborables del sector de servicios, generalmente, haciendo trabajos poco cualificados, con altas cifras de irregularidad, que envían remesas a sus países, que realizan reagrupaciones familiares, etc., además de registrar las aventuras existenciales, las situaciones dramáticas y las historias de supervivencia de este colectivo migratorio.

En este sentido, el corpus fílmico también incorpora una reivindicación sociopolítica, pues hace una llamada al rescate de los valores humanos, a la cohesión y a la justicia social, y a la coexistencia de diferentes grupos étnicos, reflejando la falta de generosidad, tolerancia, y alteridad de la población autóctona, y denunciando una serie de problemáticas culturales y socio-económicas, tales como: la estratificación de género y etnia en un mercado de trabajo caracterizado por la precariedad; la

⁵¹⁹ Alberto Elena, "Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005", *op. cit.*, p.129.

irregularidad; la temporalidad; las horas extensas de trabajo; los bajos sueldos; los abusos por parte de los empleadores; las restricciones de un sistema legislativo que dificulta el acceso a los documentos de residencia y trabajo; la falta de actitud por parte del gobierno español para emprender políticas migratorias eficaces, que impulsen la integración y la igualdad de derechos legales, socioeconómicos y políticos entre autóctonos y extranjeros; la vigilancia de los cuerpos policiales, que les impiden transitar libremente por España y visitar sus países de origen, abordando el tema de la limitación de las fronteras; la dificultad de acceder a una vivienda digna, de superar la miseria, de estabilizarse económicamente y de ascender socialmente; la falta de proyectos para cambiar de área profesional o para seguir estudiando; la dependencia de los cónyuges autóctonos para acceder a la documentación para residir y trabajar; la falta de nuevos vínculos sociales en España; la nostalgia de los familiares y amigos que se quedaron en sus países de procedencia; la vulnerabilidad ante situaciones de violencia; las marcas dejadas por el sistema colonial en pensamiento y en las relaciones humanas, que siguen menospreciando y estigmatizando la etnia, la cultura y la historia del sujeto subalterno, a través de la discriminación racial y la falta de conocimiento de la cultura latinoamericana. Las situaciones de inhospitalidad, de hostilidad y de rechazo producen una separación social en el espacio urbano y rural en el país de acogida, desigualdad y falta de cohesión social, opresión, marginación y alienación de la identidad racial de los inmigrantes latinoamericanos, que pueden experimentar relaciones hegemónicas y ambivalentes, y ser objetos de deseo/desprecio, curiosidad/temor, placer/desagrado, y fobia/fetichismo.

Esas películas también muestran las metas, los deseos, las ambiciones, las necesidades, las preocupaciones, las esperas, las desesperanzas, las frustraciones, las decepciones y los porvenires inciertos, pero también los éxitos, de los que realizan el proyecto migratorio; las rearticulaciones y negociaciones culturales realizadas por los latinoamericanos en las tentativas de integración a un nuevo entorno sociocultural, un proceso que concibe identidades duales o múltiples, y que también desestabiliza el discurso de la autoridad local; la importancia de los vínculos sociales y afectivos establecidos entre estos inmigrantes y los grupos sociales autóctonos o procedentes de América latina; el matrimonio de conveniencia con un cónyuge español como estrategia para obtener los documentos para residir y trabajar, en España. Todos esos aspectos revelan la transformación del panorama sociodemográfico español y de su entorno rural y urbano.

Vimos que el cine es un artefacto potente para testificar sobre el ámbito socio-histórico y cultural de España, y para preservar la memoria colectiva de la diáspora latinoamericana en el país, pues está anclado en un contexto histórico, y también expresa los límites ideológicos de ciertas formaciones sociales. Al representar la otredad latinoamericana en el cine, en los últimos años del siglo XX y en el primer decenio del siglo XXI, el medio productor vehicula estigmatizaciones de una cultura, revelando ideas preconcebidas, discriminatorias y racistas, y designando un conjunto de “jerarquías, valores, redes de intercambios y de influencias”⁵²⁰ de una época. El medio cinematográfico, en general, omite la relación existente entre inmigración contemporánea y el colonialismo, no mencionando la relación hegemónica entre colonia y metrópoli, el esclavismo, la trata, la presencia indígena y africana, y algunos de los residuos de ese sistema en las sociedades latinoamericanas contemporáneas, como la pobreza, el subdesarrollo, el papel subalterno técnico-informativo-cultural, ambiental, político y económico respecto a Estados Unidos y a algunos países europeos, las representaciones eurocéntricas, etc. Las imágenes también repiten sistemáticamente ciertos moldes estandarizados: inmigrantes latinoamericanos católicos, heterosexuales, castellano hablantes, interesados por determinados bailes y música, el alcohol y la comida, con trabajos poco cualificados, bajo nivel de estudios, pocas habilidades intelectuales, escaso interés por la cultura y por los temas políticos, poco estimulados por seguir estudiando o faltos de ambición por un trabajo que les motive, asociados con la prostitución, vulnerables a las situaciones de violencia, dependientes del matrimonio con autóctonos para establecerse en España, atractivos, sensuales, híper sexuales, optimistas, alegres, simpáticos, extrovertidos, habladores, dinámicos, vitales, frescos, dulces, afectuosos, íntegros, honrados, generosos, flexibles, adaptables, luchadores, persistentes, laboriosos, sumisos, serviciales, y también puede que astutos, ventajistas y oportunistas, si lo que está en juego es mantenerse económicamente o conseguir los documentos para residir y trabajar en España. Pocas son las referencias a los espacios de sincretismo, hibridez y criollización entre las culturas indígenas, africanas y europeas, o a la variedad y riqueza de elementos culturales, étnicos, lingüísticos y religiosos que caracterizan a esas poblaciones. Por lo tanto, el medio cinematográfico también contribuye a la construcción de modelos de identidad acabados, estables, y “esencializadores”, que reniegan de las diferencias raciales, culturales e históricas de la otredad latinoamericana. Esto acaba por propagar representaciones sesgadas, falseadas y estereotipadas del colectivo, sosteniendo un modelo discursivo de poder, para

⁵²⁰ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.202.

justificar el sometimiento de las culturas periféricas a las culturas de la autoridad, y de alguna manera perpetuar la jerarquía cultural y la dominación económica de los países europeos occidentales a los países de los ejes periféricos y “semiperiféricos”.

Esos discursos cinematográficos no restituyen el panorama preciso de la inmigración latinoamericana en España, entre 1996 y 2008, pero, a través de la selección, transcripción, interpretación y reconstitución de los datos del universo y de las relaciones sociales en mensajes fílmicos, expresa la “tonalidad general” y fija un conjunto de representaciones, es decir, ciertas configuraciones de imágenes, expresiones y juicios que se acumularon en torno a la noción del inmigrante económico latinoamericano, en el universo cinematográfico de una época, transmitiendo características y situaciones que el grupo productor y la sociedad consideraban típicas de este colectivo. Por lo tanto, podemos concluir, que estas imágenes están conectadas con el contexto socio histórico español y emiten los discursos de poder que estaban en juego, testificando las tendencias, aspiraciones, desasosiegos, esperas, principios, desviaciones, rechazos, negaciones, expresiones, explicaciones, pensamientos, sentimientos, percepciones, creencias, valores e ideas comunes, respecto a los ciudadanos procedentes de América Latina que se formaron, evolucionaron, circularon y se agregaron a las representaciones cinematográficas españolas, desde el año de 1996, hasta el año de 2008.

VI. Conclusiones

Con el objetivo de investigar cuál fue el tratamiento “imagético” dado a los inmigrantes económicos procedentes de América Latina en un corpus fílmico producido por España, a lo largo de trece años, entre 1996 y 2008, buscamos un apoyo metodológico desde la perspectiva de la Historia socio-cultural del cine propuesta por Pierre Sorlin, que nos sirviera para acercarnos e interpretar las representaciones sociales y los discursos ideológicos emanados por las imágenes cinematográficas. Vimos que este autor traza una metodología de análisis socio-histórico del producto fílmico de ficción, trabajando con el examen minucioso de una película aislada que fuera una producción clave sobre el tema investigado, ampliando luego las hipótesis obtenidas a una serie de películas. En este proceso, el autor investiga los siguientes ejes: las zonas de visibilidad y las partes oscuras de las películas, las reglas que rigen la organización de los diversos materiales visuales y sonoros que dan forma a las anécdotas, las formas de temporalidad fílmica, los modos de estructuración social, y los puntos sensibles que emanan las expectativas, percepciones y los prejuicios comunes de un conjunto de formaciones sociales. A partir de estos datos, amplía las conclusiones alcanzadas a las expresiones intelectuales de un contexto social e histórico, analizando las representaciones y las construcciones fílmicas, y generando reflexiones sobre las mentalidades de los grupos que produjeron los filmes y las expresiones ideológicas que caracterizaron una época.

El marco metodológico diseñado por Sorlin fue una referencia fundamental para que construyéramos nuestro propio modelo de investigación, de característica cualitativa y bibliográfica, desde una perspectiva interdisciplinar, autenticando el valor y la fiabilidad de los resultados de nuestros análisis fílmicos. El desglose integral de las secuencias cinematográficas de nuestro corpus fílmico nos permitió realizar una investigación minuciosa de la película *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999) y un análisis de las otras películas que componen nuestra serie, como *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez, 1997), *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999), *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *Ander* (Roberto Castón, 2009), *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010) y *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009), reconociendo algunas categorías, como por ejemplo, un conjunto de esquemas sociales, una serie de sistemas relacionales, puntos que se repiten y zonas

de silencio, y fenómenos, ideas, objetos, lugares exteriores e interiores, que se asocian con las formas de representación del inmigrante económico latinoamericano en España.

A partir de la corriente historiográfica de la Historia socio-cultural del cine, comprendemos cómo el cine pasa a ser percibido como una fuente valiosa que es capaz de testimoniar y crear acontecimientos históricos y socio-políticos a través de la producción de un conjunto de narrativas de lo real, participando de la configuración de la propia historia. Por medio de la confrontación entre el material fílmico y las fuentes escritas, el investigador de esta disciplina reflexiona sobre las estructuras sociales de un tiempo y lugar concretos, recreando nuevos procesos de la Historia.

Desde este punto de vista, el cine es vislumbrado como un artefacto capaz de transmitir percepciones, interpretaciones, decodificaciones, reconstituciones y trasposiciones del universo sensible. Por lo tanto, las imágenes cinematográficas no son un reflejo exacto de la realidad, pues posee unas reglas de captura, selección y redistribución de los fragmentos del mundo visible y sonoro que son registrados a través de los movimientos de cámara, encuadres, planos, enfoques, ángulos, profundidad de campo, estructuraciones, sistemas relacionales, esquemas narrativos, exposiciones, saltos de imagen, montajes, etc. De acuerdo con la concepción de Sorlin, esa puesta en escena social es construida según los aspectos de las mentalidades del medio del cine, y de los sistemas de ideas y discursos de poder de un conjunto de formaciones sociales de una época. Vemos que este medio repite, recrea, deforma, olvida, reniega y oculta algunos aspectos del mundo circundante, testimoniando sobre los modos de creer, pensar, imaginar, desear, sentir, percibir, y expresar, manifestando de este modo algunas de las expresiones ideológicas de un período histórico.

El acercamiento al panorama de la representación del latinoamericano en la cinematografía española, entre los primeros años del siglo XX y la primera década del siglo XXI, nos permite entrar en contacto con una serie de estrategias utilizadas en las formas de caracterizar a estas poblaciones en el cine de ficción. De esta manera, vemos cómo algunas imágenes fueron propagadas de manera repetitiva y estereotipada, y cómo el cine se interesó por ciertos personajes y por algunos géneros concretos, como las comedias, los musicales, las películas de acción y las de espionaje. De esta extensa lista, podemos citar algunos temas recurrentes, como son los casos del descubrimiento y la colonización del continente latinoamericano, del

sector del entretenimiento popular (toreros, futbolistas), del mundo del espectáculo (músicos, cantantes, cabareteras, coristas, teatro de variedades), de la delincuencia y del vagabundaje, de las historias familiares, de las revisiones históricas, del área empresarial y en menor medida de la vida estudiantil.

También constatamos que, a partir de finales de la década de los sesenta, hubo un cambio de retórica y el cine pasó a interesarse por la figura del exiliado político y más adelante, más evidentemente, a partir de la década de los noventa, por el tema de la inmigración económica. Así, pudimos definir un estado de la investigación sobre la representación de las inmigraciones económicas latinoamericanas en el cine español contemporáneo. Ese proceso fue fundamental para empezar a definir una muestra filmográfica amplificada, y acercarnos a los supuestos cinematográficos sobre las identidades latinoamericanas, que respetaban nuestra delimitación temática y temporal.

Utilizando otros fundamentos teóricos, establecimos un diálogo entre las contribuciones históricas, sociológicas, poscoloniales y las representaciones sociales, que detectamos en el marco del análisis fílmico. A partir de ese movimiento, percibimos que el corpus de películas refleja un conjunto de aspectos sociodemográficos, fenómenos y características relacionadas con las poblaciones inmigrantes latinoamericanas, como por ejemplo, su repartición territorial en España y en los espacios topográficos del mundo urbano y del ámbito rural, sus lugares de procedencia, sus géneros y edades, su distribución por áreas laborales, sus situaciones legales, sus niveles de estudios, el tiempo aproximado en el país de acogida, el contexto socio-económico que motivó el proyecto migratorio en los países de origen, cuáles son sus metas, deseos y necesidades, cuáles grupos sociales les apoyan y cuáles les generan obstáculos, cuáles desafíos afrontan, y cuáles son las estrategias utilizadas para superarlos, cómo se integran en la sociedad de acogida y qué negociaciones culturales utilizan, qué etnias, creencias y prácticas religiosas, costumbres, y tradiciones culturales, conductas, rasgos de personalidad y atributos físicos, los caracterizan, etc. Esos datos nos permiten llegar a algunas conclusiones con respecto a las formas de representación de la otredad diaspórica latinoamericana, en el corpus fílmico seleccionado.

Es evidente que este cine presenta un mayor interés narrativo por las historias de ciudadanos caribeños, provenientes de la República Dominicana y de Cuba, como vemos en las películas producidas entre el año 1996 y el 2005, a pesar de que en

2008, el último año de nuestra delimitación temporal, había propensión a representar personajes procedentes de Perú, Colombia y Argentina. Así es que detectamos cómo estas películas, tardan en ceder protagonismo a los personajes de ciertas nacionalidades, que ya presentaban altas tasas migratorias desde los primeros años del siglo XXI. Otras representaciones acaban reflejando, en cierto modo, las estadísticas y los fenómenos trascendentes trabajados por el campo de la Sociología, que enfocó el panorama migratorio latinoamericano en España. En general, los personajes del corpus fílmico son del género femenino, adultos-jóvenes (entre 20 y 40 años), en una edad activa para la incorporación al mercado de trabajo y para la procreación, y se ubican en la urbe madrileña. Mayoritariamente, ocupan áreas laborales del sector terciario, ejerciendo, sobre todo, actividades relacionadas con el servicio doméstico, en general ocupándose de mantener la infraestructura y la limpieza del hogar, o de atender a personas dependientes. Además, es importante considerar que muy frecuentemente no tienen la documentación necesaria para trabajar y vivir regularmente en el territorio español.

Aproximándonos a las diferenciaciones “imágéticas” entre ciudad y campo, percibimos que el espacio urbano es caracterizado de manera positiva, en cierto sentido, pues ofrece una diversidad de actividades y equipamientos relacionados con el ocio y la cultura, puede estar relacionado con lo estético, y presentar una variedad de contextos espaciales. Por otra parte, este núcleo puede reflejar la miseria, la violencia callejera, las altas tasas de desempleo, las viviendas indignas, los trabajos precarios, los maltratos y los abusos físicos y psicológicos, las situaciones de racismo, los aparatos burocráticos del Estado que dificultan el acceso a los papeles para trabajar y vivir en España, los controles policiales que pueden llevarlos a la repatriación, etc. Ya el espacio rural tiende a ser visto, principalmente, desde una óptica negativa, ya que es construido a través de un paisaje más limitado, y de un ambiente poco acogedor y opresivo. No obstante, en el campo el inmigrante puede acceder más fácilmente al mundo laboral, estabilizarse económicamente y formar una nueva familia.

Las imágenes reflejan qué entornos urbanos y rurales, espacios públicos y privados, y zonas de ocio, residenciales y socio-profesionales fueron modificados por la presencia del fenómeno migratorio en España. El aumento de las imágenes de los barrios de inmigración, y también de los locutorios, los bares, los restaurantes, las peluquerías, las fruterías, los puestos de comida latinoamericanos y otros espacios transnacionales, reflejan el fenómeno de la “latinoamericanización” de la inmigración en España. Identificamos cómo la representación de la configuración de la topografía

también es ideológica, revelando las marcas de las fragmentaciones y jerarquías sociales existentes entre los autóctonos y los inmigrantes, expresando la falta de integración y de movilidad urbana, y asociando los personajes latinoamericanos a espacios que no se vinculan con la enseñanza, el intelecto, la cultura, el arte, el consumo, la política, el ocio, etc.

Los lugares de procedencia de los latinoamericanos son escasamente representados por el corpus fílmico. Las películas normalmente reflejan la nostalgia de sus familiares y amigos, y de sus tierras, destacando la belleza, la diversión, el buen tiempo, la música y el alcohol, y también los recuerdos negativos sobre los conflictos políticos, sociales y económicos. Los personajes destacan la precariedad del mundo laboral y de las formaciones profesionales, las restricciones económicas, el desacuerdo con el régimen político y la falta de posibilidad de tener una vida digna, justa y estable.

La principal razón que impulsa a la población inmigrante latinoamericana a llevar a cabo adelante su proyecto migratorio es la económica. Sin embargo, podemos entrever una diversidad de inquietudes, esperanzas, expectativas, objetivos, necesidades y motivaciones personales, que se relacionan con el proyecto migratorio, y que se presentan con menor o con mayor frecuencia, como mejorar su poder adquisitivo; poder ahorrar y enviar remesas de dinero a sus familiares; acceder a una vivienda digna; regresar a su país de origen en un futuro; asentarse definitivamente en España; triunfar profesionalmente; traer a los descendientes que quedaron en su país de origen y ser capaz de educarlos con éxito; disfrutar de la felicidad amorosa; formar una nueva familia; cambiar de entorno geográfico. En estos relatos queda evidente tanto los éxitos como los fracasos de los que emprenden el proyecto migratorio; tanto las historias de los que pueden cumplir algunos de sus deseos como las de aquellos que viven situaciones de desilusión, mera sobrevivencia o drama, y que acaban contando con un futuro incierto o trágico.

Este colectivo afronta una serie de desafíos sociales, políticos, policíacos, sentimentales y familiares, en el país de acogida, que les marginan, que obstaculizan su integración social y que les impide realizar dignamente sus proyectos migratorios. Percibimos que esos múltiples retos por superar forman una red compleja. En relación a esta cuestión, mencionamos las limitaciones para la incorporación del inmigrante latinoamericano en el mercado de trabajo español. Esta población está más sujeta a las estratificaciones laborales de género y etnia, teniendo una mayor propensión a acceder a ocupaciones laborales marcadas por la precariedad y falta de estabilidad.

Esas actividades laborales son caracterizadas por la irregularidad, temporalidad, horas extensas, bajos sueldos y abusos por parte de los empleadores. Además de esto, las políticas públicas migratorias de control generan grandes obstáculos a la hora de acceder a permisos de residencia y trabajo. La cuestión de la escasez de proyectos gubernamentales de integración social que favorezcan la igualdad socio-económica, política y de derechos de ciudadanía entre latinoamericanos y españoles también está reflejada en el corpus fílmico. Otras representaciones frecuentemente exploradas revelan los conflictos asociados con las políticas de seguridad y de frontera relacionadas con la vigilancia y el acoso del cuerpo policial, que impiden transitar libremente por España y que visiten sus familiares y amigos en sus países de origen. Esto da lugar a una mayor exposición a situaciones de vulnerabilidad y violencia, sobre todo si se trata de inmigrantes del género femenino. La dificultad para superar la pobreza, estabilizarse financieramente, ascender socialmente, así como la dependencia laboral o financiera del cónyuge español, son otras de las problemáticas abordadas corrientemente. Otras situaciones que no facilitan el proceso migratorio, y que se repiten, son: la ausencia de soporte afectivo, que se refleja en las historias de soledad y añoranza de los familiares y amigos, que se quedaron en sus países de origen, y la falta de una red dinámica de vínculos sociales.

Por último, en lo tocante al vasto tema de las adversidades experimentadas por los inmigrantes latinoamericanos en nuestra serie fílmica, podemos aludir los efectos doctrinarios del sistema colonialista en el discurso y en las prácticas cotidianas. Esas situaciones revelan las actitudes racistas, eurocéntricas y sexistas, caracterizadas por la hegemonía, la jerarquía y la ambivalencia, que estigmatizan, discriminan, hostilizan, rechazan, desdeñan, humillan, deshumanizan y excluyen socialmente a esta población minoritaria. El sujeto colonizado puede experimentar un sentimiento de desajuste, fragmentación y alienación de su propia identidad individual y colectiva. De esta forma, estos ciudadanos pueden despreciar la diversidad de sus propios rasgos étnicos, lingüísticos y culturales, sentirse subestimados y sobrevalorar el mundo del colonizador. Algunos personajes del país de acogida creen que los latinoamericanos son perezosos, vagos, poco laboriosos, tramposos, caóticos, incivilizados, culturalmente retrasados, ventajistas, salvajes, y libidinosos. Esas características se contrastan con el ideal de la cultura europea, que supuestamente sería culta, civilizada, racional, progresista, disciplinada, intelectual, y moral.

Por otro lado, nuestra selección fílmica también emite las estrategias que esos ciudadanos utilizan para superar algunos de esos desafíos. El corpus fílmico revela

algunos de esos movimientos al representar las rearticulaciones entre las culturas originales latinoamericanas y las culturas autóctonas, en las tentativas de integración en el nuevo entorno socio-cultural. Esas negociaciones engendran identidades híbridas, pues articulan espacios y tiempos fronterizos entre dos culturas, y subvierten los discursos de poder y dominación de la cultura colonizadora. A parte de eso, hallamos imágenes que reflejan la creación y frecuentación de espacios socio-culturales transnacionales, como los locutorios, los bares, los restaurantes, los puestos de comida y las peluquerías latinoamericanas. Esas representaciones también evidencian la relación de esa población con los aspectos culturales característicos de América Latina, como la religión, la música, el baile, la telenovela, y la comida. La construcción de los vínculos sociales y afectivos establecidos con redes de latinoamericanos y con grupos sociales autóctonos también es explorada por la muestra. Vemos que estas relaciones se basan en el apoyo, respeto, amparo, complicidad, compañerismo, empatía, solidaridad y generosidad, recíprocos. Esos personajes pueden facilitar informaciones prácticas, apoyar materialmente y económicamente, amparar afectivamente, proporcionar un lugar para habitar y proveer alimentación al inmigrante. La decisión de acceder al trabajo irregular también es percibida como una importante táctica para que el latinoamericano siga con el proyecto migratorio. Además de esto, el matrimonio de conveniencia con un cónyuge español es contemplado como una institución social y religiosa que puede facilitar la obtención de los documentos para que esos personajes puedan residir y trabajar regularmente en España, y garantizar la realización del reagrupamiento familiar.

A través de estos análisis, percibimos que estas imágenes pueden estar estrechamente conectadas con el contexto político y socio-histórico de la época, revelando ciertas características y testimonios sobre algunos fenómenos asociados con el proyecto migratorio de las poblaciones de América Latina, que son objeto de reflexión para autores de distintas disciplinas, como la Historia, la Sociología y los estudios poscoloniales.

Otro aspecto que podemos destacar, es que el cine investigado puede ser militante, denunciando problemáticas culturales y socio-económicas, como la ausencia de cohesión social, la falta de integración, y las situaciones de discriminación, marginación y exclusión que pueden experimentar las comunidades inmigrantes latinoamericanas en España. Así, el cine llama la atención sobre la importancia de los derechos, la igualdad y la ciudadanía de esta minoría étnica, reflejando sobre la falta de ciertos valores humanos con que la sociedad de acogida puede llegar a recibir a los

colectivos más vulnerables, mostrando la ausencia de respeto, generosidad, tolerancia y alteridad de ciertos grupos sociales autóctonos, y la inexistencia de conocimientos sobre la otredad étnica, cultural, e histórica latinoamericana.

Sin embargo, estas imágenes también emiten sus propias limitaciones ideológicas al repetir sistemáticamente ciertas representaciones. Observamos anteriormente que muchos de los personajes masculinos latinoamericanos son ventajistas, irresponsables, inmorales, promiscuos, poco centrados en el trabajo y con cierta tendencia a delinquir y a abandonar sus descendientes. Por su parte, los personajes femeninos son mayoritariamente gente íntegra, honrada y honesta. Pero si lo que está en juego es mantenerse económicamente o adquirir los documentos para residir y trabajar en España, pueden ser astutas y oportunistas. En general, los personajes son generosos, optimistas, alegres, benevolentes, simpáticos, extrovertidos, habladores, dinámicos, vitales y frescos. Sin embargo, los personajes provenientes de Perú y Colombia, ambos de ascendencia indígena, poseen un carácter introvertido, discreto, y tímido. También frecuentemente son flexibles, adaptables, perseverantes, luchadores, laboriosos, dóciles, subordinados, tolerantes, amables, cariñosos, emotivos, sentimentales, y pasionales. Generalmente también son atractivos, sensuales y sexuales.

Podemos afirmar que, de modo habitual, el cuerpo del latinoamericano es tratado en términos fetichistas, asociado con el tema de la prostitución o representado como un objeto sexual, inscrito en un juego que refleja relaciones de poder. También tienden a ser representados como ciudadanos con escasa cualificación profesional y con bajo nivel de estudios, y caracterizarse por su falta de ambición que tienen para estudiar o para cambiar de área profesional y emprender algún proyecto laboral que les motive. La escasez de intereses intelectuales, culturales o artísticos, y su falta de participación política, en una acepción general, y activista (luchas por la igualdad de derechos humanos; de los inmigrantes; de las mujeres; del colectivo homosexual, bisexual y transexual; activismo ambiental, etc.) también son notables.

Los personajes son representados, en conjunto, como ciudadanos católicos, castellano hablantes, con tendencia a valorar ciertas formas de ocio, de alcohol, de alimentación, de música, y de baile, como la salsa y la bachata. Constatamos que son pocas las representaciones que revelan los espacios de sincretismo, hibridez y criollización entre las culturas indígenas, africanas y europeas. Esos fenómenos expresarían la riqueza y complejidad de los elementos históricos, culturales, artísticos,

étnicos, lingüísticos y religiosos, y también las diferencias socioculturales y políticas que distinguen esas culturas. Las temáticas que reflejan la no adaptación a una nueva cultura, debido a las diferentes formas de relacionarse socialmente, consumir, crear, dedicarse a las actividades de ocio, alimentarse, etc., al clima, o la circunstancia de vivir lejos de sus países de origen y de sus familiares y amigos, son muy poco exploradas por el corpus fílmico.

Por lo común, el cine tampoco reflexiona sobre las relaciones existentes entre las migraciones contemporáneas y el sistema crítico de normalización colonialista, ignorando algunos de los impactos que esa doctrina dejó en las sociedades latinoamericanas contemporáneas. Podemos mencionar que el colonialismo trajo algunas consecuencias desastrosas, como por ejemplo, la extracción de las riquezas de las tierras de América Latina; la sumisión, la esclavitud y la trata de sus poblaciones y del colectivo africano; la diáspora africana; el exterminio de algunas de las comunidades autóctonas; la miseria, el subdesarrollo y la vulnerabilidad socio-económica del continente; la dominación técnico-informativo-cultural, política, económica y ambiental ejercida por los Estados Unidos y por algunos países europeos; o la diseminación de discursos y prácticas eurocéntricas y racistas que discriminan las subjetividades consideradas periféricas, etc.

Subrayamos que la producción cinematográfica española más reciente sigue operando en la construcción ideológica de lo que serían el nuevo mundo y los pueblos latinoamericanos, desde un punto de vista neocolonialista. Algunas de las imágenes del cine producido entre los años de 1996 y 2008 fijan y estandarizan sus conductas, rasgos de personalidad, aspectos físicos, lenguas y dialectos, creencias y prácticas religiosas, y costumbres y tradiciones culturales, contribuyendo para la fabricación y propagación de modelos de identidad latinoamericana marcados por el estereotipo. Vemos que esta estrategia discursiva de conocimiento e identificación de poder discriminatorio normaliza las relaciones sociales y culturales hegemónicas entre España y América Latina. Esas representaciones niegan, distorsionan y homogenizan las particularidades y diferencias lingüísticas, étnicas, culturales e históricas, fomentando el racismo, la marginación, la opresión y el menosprecio de las “otredades” latinoamericanas. Por consiguiente, esta investigación evidencia algunas contradicciones que están presentes en las imágenes cinematográficas: el cine puede realizar denuncias sociales y explorar las temáticas del racismo, marginación y desigualdad ciudadana, del colectivo migratorio latinoamericano, y a la vez, emanar imágenes estigmatizadas, estandarizadas y poco variadas de este grupo social.

Aunque hemos visto que en la mayoría de las películas del corpus exista una propensión a repetir ciertas cualidades estereotípicas, vale la pena mencionar que también identificamos algunos discursos fílmicos que rompen con esta tendencia y que abordan temáticas originales, como vemos en *Ander*, que trata de la sexualidad y de la etnicidad; en *En la puta calle*, que alude el tema de las relaciones coloniales entre España y Latinoamérica; en *Cosas que dejé en La Habana*, que trae la historia de Nena, un personaje que se aleja de los tópicos que suelen caracterizar las representaciones femeninas; y en *Rabia*, que refleja las problemáticas sociales de la experiencia de la inmigración, a través del recurso del suspense.

Podríamos destacar que este estudio converge con las ideas abordadas por Sorlin, puesto que nuestro corpus fílmico no retrata exactamente el panorama demográfico y sociológico de la diáspora latinoamericana en España, sino refleja cómo la sociedad autóctona escenifica otra cultura y fija un conjunto de representaciones colectivas a través de la elección, reorganización y el encadenamiento de una puesta en escena de objetos, lugares y relaciones sociales. A través de las normas de esta construcción, las imágenes cinematográficas emiten las ideas, creencias, tradiciones, principios, mitos, valores morales, indagaciones, expectativas, inquietudes, rechazos, impresiones, juicios y prejuicios comunes, en otras palabras, las manifestaciones ideológicas que se almacenaron en torno a la idea del inmigrante económico latinoamericano, en su variante española, entre las últimas décadas del siglo XX y el principio del siglo XXI.

A partir de esta investigación, podemos plantear nuevas cuestiones y diferentes enfoques. A través de la realización de una investigación posdoctoral, podríamos, por ejemplo, analizar otros temas relacionados con la otra perspectiva teórica presente en la Historia socio-cultural del cine, la que aborda el cine como práctica cultural, y profundizar sobre los aspectos asociados con el público y con la producción y distribución de las películas que componen el corpus fílmico, vislumbrando el cine de ficción a través de una dimensión más amplia. Otro estudio interesante sería realizar una investigación comparativa entre la representación de lo latinoamericano en el cine de ficción, el cine documental, y en las series de televisión y de Internet.

Los resultados de esta tesis doctoral tienen la intención de contribuir a la divulgación de una disciplina que percibe el film de ficción como fuente histórica, y de contribuir a

que se generen prácticas y perspectivas críticas, incitando a otros debates sobre la representación cinematográfica de las poblaciones provenientes de América Latina en España, entre los investigadores del área de las ciencias humanas y sociales, y entre las gentes del cine.

Constatamos que el cine es un artefacto que vehicula formas de representación estigmatizadas, distorsionadas, homogeneizadas, discriminatorias, folcloristas, falsamente populistas, y normalizadoras, a la vez que mantenemos que este medio presenta una potencialidad para:

- denunciar las problemáticas sociales y culturales de una época, comprometiéndose políticamente;
- humanizar los fenómenos migratorios;
- considerar los procesos históricos, lingüísticos y culturales discontinuos de las “otredades”;
- recontar el pasado y el presente de un grupo de comunidades con una historia, una ascendencia y unos códigos culturales compartidos, y hacerlo de un modo más complejo, plural y variado;
- permitir que conozcamos mejor a las poblaciones diaspóricas y las narrativas sobre las relaciones entre culturas en términos igualitarios.

En este sentido, podemos contemplar el cine como un instrumento que puede “descolonizar” las representaciones, desafiando los modelos hegemónicos de identidad cultural, étnica e histórica característicos de una sociedad tardocapitalista, neoliberal y neocolonialista, marcada por valores racistas, patriarcales y dogmáticos, que tienden a remodelar nuestras subjetividades, influir en nuestros hábitos y valores, y crear tipos de relaciones sociales.

VII. Referencias

Bibliografía

600.000 extranjeros regularizaron sus situaciones en seis procesos extraordinarios entre 1991 y 2001, *El Mundo*, disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/02/06/sociedad/1107690435.html>>. Acceso en 22 ene. 2015

ACTIS, W., “Las políticas migratorias y su impacto en las formas de inserción de la población inmigrante en España”, *Migraciones: claves del intercambio entre Argentina y España*, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina, 2005, pp. 135-156.

ALLEN, R. C. y GOMERY, D., *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995

Anuario de cine, del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales, del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, de España, disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/anuario-cine/portada.html>. Acceso en 10 dic. 2014 y 6 may. 2016

AYUSO, A., PINYOL, G. (Ed.), “Introducción”, *Inmigración latinoamericana en España. El estado de la investigación*, Fundación CIDOB, Barcelona, 2010.

BALLESTEROS, I., *Cine (ins) urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2001.

Base de datos de películas calificadas, del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales, del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, de España, disponible en: <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>. Acceso en 6 may. 2016.

Base de datos de películas en Internet (IMDb) <<http://www.imdb.com/title/tt0193167/>>. Acceso en 5 may. 2015

BERMÚDEZ TORRES, A., “La integración política de los migrantes latinoamericanos en Andalucía, Madrid y Catalunya”, pp. 1149-1158, en: GARCÍA CASTAÑO, J., KRESSOVA, N. (Coord.), *Actas del I Congreso Internacional sobre las Migraciones en Andalucía*, Ogíjares, Instituto de Migraciones, 2011, disponible en: <http://www.iesa.csic.es/publicaciones/040520122.pdf>. Acceso en 11 oct. 2016.

BHABHA, H.K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

_____, "El entre-medio de la cultura", en: HALL, S., DU GAY, P. (Coord.), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Madrid, Amorrortu Editores, 2003, pp.94-106.

BURKE, P., *Visto y no visto. El uso del imagen como documento histórico*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 2005.

CAMARERO, G. (Ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Madrid, Akal, 2002.

CAPARRÓS LERA, J. M., *100 películas sobre Historia contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

_____, "El cine como documento histórico", en: PAZ, M. A., MONTERO, J. (Coord.), *Historia y Cine. Realidad, Ficción y Propaganda*, Madrid, Complutense, 1995, pp. 35-45.

CASTIELLO, C., *Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español*, Madrid, Talasa, 2005.

CHARTIER, R., "O Mundo como Representação", en: *Revista Estudos Avançados*, vol. 5, nº 11, 1991, pp. 173-191.

CHÁVARRI, I. P., Por un cine comprometido, *El País*, disponible en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/27/paisvasco/1335551862_799978.html. Acceso en 13 abr 2015.

Colectivo Ioé, "Inmigrantes extranjeros en España: ¿Reconfigurando la sociedad?", en: *Panorama Social*, nº 1, junio 2005, pp. 1-20.

CORKILL, D., "Race, immigration and multiculturalism in Spain", en: JORDAN, B., MORGAN-TAMOSUNAS, R. (Ed.), *Contemporary Spanish cultural studies*, London, Arnold, 2000, pp.48-57.

DE LA CRUZ, L., Calle de las Negras: con una historia de esclavas y aristócratas, *Somos Malasaña*, disponible en: <http://www.somosmalasana.com/calle-de-las-negras>. Acceso en 5 may. 2015.

DÍAZ LOPEZ, M., "Cierta música lejana de la lengua: latinoamericanos en el cine español, 1926-1975", en: *Secuencias*, nº 22, 2005, pp.76-106.

DÍEZ NICOLÁS, J., *Las dos caras de la inmigración*, Madrid, Ministerio de trabajo y asuntos sociales, 2005.

ELENA, A., "Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios, 1975-2005", en: *Secuencias*, nº 22, 2005, pp. 197-135.

_____, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2010.

Especial Inmigrantes, *El Mundo*, disponible en: <<http://www.elmundo.es/especiales/2005/02/sociedad/inmigracion/regularizacion.html>>. Acceso en 22 ene. 2015; 600.000 extranjeros regularizaron sus situaciones en seis procesos extraordinarios entre 1991 y 2001, *El mundo*, disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/02/06/sociedad/1107690435.html>>. Acceso en 22 ene. 2015

FANON, F., *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009.

_____, *Piel negra, máscaras blancas*, La Habana, Instituto del Libro, 1968.

_____, *Los condenados de la tierra*, Méjico D.F., Fondo de Cultura Económica, 1963.

FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

_____, "Histoire et Cinema: L'Experience de La Grande Guerre", *Annales*, nº 20, 1965, pp.327-336.

_____, "Société du XXè siècle et Histoire cinématographique", en *Annales*, nº 23, 1968, pp. 581 y ss.

_____, *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'Histoire*, Paris, Hachette, 1975.

_____, "The fiction film and historical analysis", en: Smith, P. (Ed.), *The Historian and Film*, Cambridge University Press, 1976.

_____, *Cinéma et histoire*, Paris, Denöel/Gonthier, 1977.

_____, "El film, ¿Un contraanálisis de la sociedad?", en: *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

FONTANA, J., VILLARES, R. (Dir.), *Historia de España. España y Europa*, vol. 11, Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2008.

FOUCAULT, M., *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza Materiales, 2000.

_____, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

_____, *El orden del discurso*, 3ª ed., Barcelona, Busquets Editores, 2005.

GARCÍA BALLESTEROS, A., JIMÉNEZ BASCO, B., REDONDO GONZÁLEZ, A., "La inmigración latinoamericana en España en el siglo XXI", en: *Investigaciones Geográficas*, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM, nº 70, 2009, pp.56-70.

GARCIA CASTAÑO, F.J., MURIEL LOPEZ, C. (Coord.), *La inmigración en España: Contextos y alternativas. Actas del III Congreso sobre la inmigración en España (Ponencias)*, vol. 2, Granada, Laboratorio de estudios interculturales, 2002.

GÖTTSCHE, M. "La inmigración latinoamericana en España: el estado de la investigación", en: AYUSO, A., PINYOL, G. (Ed.), *Inmigración latinoamericana en España. El estado de la investigación*, Fundación CIDOB, Barcelona, 2010, pp.279-330.

GROSSBERG, L., "Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?", en: HALL, S., DU GAY, P. (Coord.), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Madrid, Amorrortu Editores, 2003, pp. 148-180.

GURPEGUI VIDAL, J., *El relato de la desigualdad. Estereotipo racial y discurso cinematográfico*, Zaragoza, Ediciones Tierra AC, 2000.

HALL, S., "El trabajo de la representación", en: HALL (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications, 1997, pp. 13-74.

_____, "Introducción: ¿quién necesita "identidad"?", en: HALL, S., DU GAY, P. (Coord.), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Madrid, Amorrortu Editores, 2003, pp.13-39.

_____, "Nuevas etnicidades", en: HALL, S., *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Lima, Bogotá, Quito, Envión Editores, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2010, pp. 305-314.

_____, "Identidad cultural y diáspora", en: HALL, S., *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Lima, Bogotá, Quito, Envión Editores, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2010, pp. 349-362.

HALL, S., DU GAY, P. (Coord.), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Madrid, Amorrortu Editores, 2003.

HEREDERO, C., *Cuentos de magia y conocimiento. El Cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Burgos, Alta Films, 1998.

HUESO, Á. L., *Historia de los géneros cinematográficos*, Valladolid, Heraldo Distribuidor, 1976.

_____, *Cine y la Historia del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1983.

IZQUIERDO ESCRIBANO, A., *La inmigración inesperada*, Madrid, Trotta, 1996.

IZQUIERDO ESCRIBANO, A., LÓPEZ DE LERA, D., MARTÍNEZ BUJÁN, R., “Los preferidos del siglo XXI: la inmigración latino americana en España”, en: GARCIA CASTAÑO, F.J., MURIEL LOPEZ, C. (Coord.), *La inmigración en España: Contextos y alternativas. Actas del III Congreso sobre la inmigración en España (Ponencias)*, vol. 2, Granada, Laboratorio de estudios interculturales, 2002. pp. 237-249.

JARVIE, I. C., *Sociología del cine: ensayo comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias del entretenimiento*, Madrid, Guadarrama, 1974.

KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.

LAGNY, M. *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Boch, 1997.

LAVAL, C., DARDOT, P., *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona, Gedisa, 2013.

LOPEZ CUENCA, R., Masterclass *Altercartográfica*, coordinado por Bilbao Art District y Mawatres, en la Bizkaia Aretoa de la UPV/EHU, Bilbao, may.2016.

MAHÍA CASADO, R. “La irrupción de España en el panorama de las migraciones internacionales. Por qué llegaron, por qué siguen llegando y por qué lo seguirán haciendo”, pp.5-22, disponible en: http://www.revistasice.com/CachePDF/ICE_854_5-22_6F9923E622DBEDF6C43C5704B7BF4E99.pdf. Acceso en 3 sep. 2016.

MARTÍNEZ ABASCAL, E., Emigración, *El Periódico*, disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/economia/emigracion-3032056>. Acceso en 29 mar. 2016.

MARTINEZ BUJÁN, R., GOLÍAS PEREZ, M., “La latinoamericanización de la inmigración en España”, Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada, nº 36, 2005, pp. 51-64.

MIGNOLO, W. D., *La Idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2007.

MONTERDE, J. E., SELVA, M., SOLÁ, A., *La Representación Cinematográfica de la Historia*, Madrid, Akal, 2001.

MONTERDE, J. E., *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur*, Granada, Madrid, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Festival de Granada-Cines del Sur, Ocho y Medio, 2008.

MORETTI, E. V., “O Cinema como história na obra de Marc Ferro”, en: CAPELATO, M.H, MORETTI, E. V., *et al.*, *História e cinema: dimensões históricas do audio-visual*, São Paulo, 2ª ed., Alameda Casa Editorial, 2011, pp. 39-64.

NÓVOA, J., "Apologia da relação Cinema-História", en: NÓVOA, J., D'ASSUNÇÃO BARROS, J. (Org.), *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*, Rio de Janeiro, 2ª ed., Apicuri, 2008, pp. 13-40.

NÓVOA, J., D'ASSUNÇÃO BARROS, J. (Org.), *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*, Rio de Janeiro, 2ª ed., Apicuri, 2008.

OLMOS, C., "España y sus inmigrados. Imágenes y estereotipos de la exclusión social", en: GARCIA CASTAÑO, F.J., MURIEL LÓPEZ, C. (Coord.), *La inmigración en España: Contextos y alternativas. Actas del III Congreso sobre la inmigración en España (Ponencias)*, vol. 2, Granada, Laboratorio de estudios interculturales, 2002, pp.421-436.

PAZ, M. A., MONTERO, J., *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Complutense, 1995.

_____, *El cine informativo, 1895-1936: creando la realidad*. Barcelona, Ariel, 1999.

PÉREZ CARAMÉS, A., "Los residentes latinoamericanos en España: de la presencia diluida a la mayoritaria", en: *Papeles de población*, nº 41, 2004, pp. 259-295.

PÉREZ WOLFRAM, C., *Latinoamericanas en Donostia. Proyectos migratorios, obstáculos y estrategias*, Donostia, Gakoa liburua, 2002.

Press Book Flores de otro mundo, disponible en: <https://laiguanaproducciones.files.wordpress.com/2012/05/floresdossier.pdf> Acceso en 5 may. 2015

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, J. L., NÚÑEZ DE PRADO CLAVELL, S., *Historia de la España actual*, Madrid, Editorial Universitas, 2013.

ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

_____, *A História nos filmes. O filme na História*, São Paulo, Paz e Terra, 2010.

RUIZ, D., *La España Democrática (1975-2000). Política y Sociedad*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

SAID, E., *Orientalismo*, Madrid, Editorial Debate, 2002.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., "Tematizaciones y tratamientos en las representaciones fílmicas de los conflictos sociales", en: CAMARERO, G. (Ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Madrid, Akal, 2002, pp. 79-88.

SANTAMARÍA, E., "(Re)presentación de una presencia. La "inmigración" en y a través de la prensa diaria", en: *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, nº 12, 1993, pp. 65-72.

SANTAOLALLA, I., *Los otros: etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, Zaragoza, Madrid, Prensas Universitarias de Zaragoza, Ocho y Medio, 2005.

SCHROEDER RODRÍGUEZ, P. A., "Migrants and lovers: interculturalism in *Flowers from Another World*", en: *Jump Cut. A review of contemporary media*, disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/FloresOMundo/>. Acceso en 18 oct. 2016.

SHOHAT, E., STAM, R., *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002.

SOLANA RUÍZ, J.L., "Movimientos migratorios, trabajadoras inmigrantes y empleo en la prostitución", *Documentación social*, nº 144, Madrid, 2007, pp.39-57.

SORLIN, P., *Cines europeos, sociedades europeas, 1949-1990*, Barcelona, Paidós, 1996.

_____, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

STAM, R., *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.

STAM, R., SPENCE, L., "Colonialism, Racism and Representation", en: *Screen*, vol. 2, nº 24, 1983, pp. 2-20.

TEDESCO, L., "Latinoamericanos en España: de la integración al retorno", en: AYUSO, A., PINYOL, G. (Ed.), *Inmigración latinoamericana en España. El estado de la investigación*, Fundación CIDOB, Barcelona, 2010, pp.119-136.

TIJOUX, M. E., El cuerpo como cicatriz. Relaciones coloniales y violencia racista, *X Encuentro Excéntrico*, disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/excentrico/es/4093/maria-emilia-tijoux/>. Acceso en 11 oct. 2016.

VILAR, JUAN B., "Inmigración actual en España y ley de extranjería", en: *Anales de Historia Contemporánea*, nº 18, 2002, pp.13-18.

VINCENOT, E., "Alou, Mihaï, Said et les autres: les immigrés dans le cinéma espagnol des années 90", en: *Penser le cinéma espagnol*, Lyon, GRIMH/GRIMIA, 2002, pp. 87-95.

Filmografía

001 Operación Caribe (Scharfe schüsse auf jamaika, Erns von Theumer, 1966)
7 Mesas (de billar francés) (Gracia Quejereta, 2007)
A tiro limpio (Jesús Mora, 1996)
Abrígate (Ramón Costafreda, 2007)
Acompáñame (Luis César Amadori, 1966)
Adiós con el corazón (José Luís García Sánchez, 2000)
Agua con sal (Debajo de las piedras) (Pedro Pérez Rosado, 2005)
Airbag (Juanma Bajo Ulloa, 1997)
Alba de América (Juan de Orduña, 1951)
Almejas y mejillones (Marcos Carnevale, 2000)
Amanece, que no es poco (José Luís Cuerda, 1988)
Amigos... (Marcos Cabotá y Borja Manso, 2011)
Amor en el aire (Luis César Amadori, 1967)
Amores que matan (Icíar Bollaín, 2000)
Ander (Roberto Castón, 2009)
Armas para el Caribe (Claude Sautet, 1966)
Atasco en la nacional (Josetxo San Mateo, 2007)
Aunque estés lejos (Juan Carlos Tabío, 2003)
Ave María (Eduardo Rossoff, 1999)
Aventuras de Joselito en América (Antonio del Amo y René Cardona, 1960)
Aventuras y desventuras de un italiano emigrado (Pane e cioccolato, Nino Manfredi, 1973)
Aves sin rumbo (Antonio Graciani, 1934)
Baja, corazón (Icíar Bollaín, 1992)
Bambú (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)
Bello recuerdo (Antonio del Amo, 1961)
Boliche (Francisco Elías, 1933)
Buenos días condesita (Luís César Amadori, 1966)
Bwana (Imanol Uribe, 1996),
Calor...y celos (Javier Rebollo, 1996)
Chapaev (Hermanos Vasilyev, 1934)
¡Ché que loco! (Ramón Torrado, 1952)
Cobardes (José Corbacho y Juan Cruz, 2008)

Como mariposas en la luz (Diego Yaker, 2005)
Coraje (Alberto Durant, 1999)
Cosas que dejé en la Habana (Manuel Gutiérrez, 1997)
Cosas que hace que la vida valga la pena (Manuel Gómez Pereira, 2004)
Cristóbal Colombo de oficio descubridor (Mariano Ozores, 1982)
Cuando vuelvas a mi lado (Gracia Quejereta, 1999)
Cuarteto de la Habana (Fernando Colomo, 1999)
Cuba (Pedro Carvajal, 2000)
Cuba libre (Raimundo García, 2005)
Deliciosamente tontos (Juan de Orduña, 1943)
Demasiado caliente para ti (Javier Elorrieta, 1996)
Deseo (Gerardo Vera, 2002)
Don Quijote cabalga de nuevo (Roberto Gavaldón, 1973)
Dos novias para un torero (Antonio Román, 1956)
Échame la culpa (Fernando Cortés, 1959)
El 7º día (Carlos Saura, 2004)
El alegre divorciado (Pedro Lazaga, 1975)
El amor que yo te di (Tulio Demicheli, 1960)
El árbol del penitente (José María Borrel, 1999)
El cantor de jazz (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927)
El diario de una ninfómana (Christian Molina, 2008)
El Dorado (Carlos Saura, 1988)
El emigrante (Sebastián Almeida, 1959)
El grito en el cielo (Félix Sabroso-Dunia Ayaso, 1998)
El héroe de Cascorro (Emilio Bautista, 1929)
El hombre de moda (Fernando Méndez-Leite, 1980)
El invierno de las Anjanas (Pedro Telechea, 1999)
El mar y el tiempo (Fernando Fernán-Gómez, 1989)
El mayorazgo de Basterretxe (Mauro Azcona, 1928)
El mejor del mundo (Julio Coll, 1969)
El nacimiento de una nación (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915)
El norte (entre el infinito y la nada) (Lino Varela, 2007)
El olivo (Icíar Bollain, 2016)
El oro de Moscú (Jesús Bonilla, 2003)
El patio de mi cárcel (Belén Macías, 2008)
El próximo oriente (Fernando Colomo, 2006)
El regalo de Silvia (Dionisio Pérez, 2003)

El rey de las finanzas (Ramón Torrado, 1944)
El seductor de Granada (Lucas Demare, 1953)
El sudor de los ruiseñores (Juan Manuel Cotelo, 1998)
El sur (Víctor Erice, 1983)
El techo del mundo (Felipe Vega, 1995)
En tierra extraña (Icíar Bollaín, 2014)
El tío de América (Juan Sola Mestres Alfredo Fontanals, 1918)
El traje (Alberto Rodríguez, 2002)
El triunfo (Mireia Ross, 2006)
El vuelo de la paloma (José García Sánchez, 1989)
En la puta calle (Enrique Gabriel, 1996)
En la puta vida (Beatriz Flores Silva, 2001)
Entre abril y Julio (Aitor Gaizka, 2002)
Estrella del sur (Luis Nieto, 2002)
Festival en Benidorm (Rafael J. Salvia, 1960)
Flores de otro mundo (Icíar Bollaín, 1999)
Fray Escoba (Ramón Torrado, 1961)
Frontera sur (Gerardo Herrero, 1998)
Fuera de carta (Nacho G. Velilla, 2008)
Gallego (Manuel Octavio Gómez, 1988)
Ganz Unten (Gunter Wallraff y Jörg Gförer 1986)
Gigantes y cabezudos (Florián Rey, 1926)
Gitana tenías que ser (Rafael Baledón, 1953)
Habanera (José María Elorrieta, 1959)
Hable con ella (Pedro Almodóvar, 2002)
Havanera 1820 (Antoni Verdaguer, 1993)
¡Hay motivo! (Icíar Bollaín y otros, 2004)
Hay que zurrar a los pobres (Santiago San Miguel, 1991)
Héctor (Gracia Quejereta, 2004)
Hermanas (Julia Solomonoff, 2005)
Héroes del 95 (Raúl Alfonso, 1947)
Historias de un minuto II (1992)
Hola, ¿estás sola? (Icíar Bollaín, 1995)
Hormigas en la boca (Mariano Barroso, 2005)
Hotel Tivoli (Antón Reixa, 2007)
I love you baby (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001)
Incautos (Miguel Bardem, 2004)

Jalisco canta en Sevilla (Fernando de Fuentes, 1948)
Katmandú, un espejo en el cielo (Icíar Bollaín, 2011)
La búsqueda de la felicidad (Albert Abril, 1993)
La cabaña del tío Tom (*Uncle Tom's Cabin*, Edwin S. Porter, 1903)
La carta esférica (Imanol Uribe, 2007)
La comparsita (Enrique Carreras, 1961)
La Coquito (Pedro Masó, 1977)
La cuarta carabela (Miguel Martín, 1963)
La distancia (Iñaki Dorronsoro, 2006)
La flaqueza del bolchevique (Manuel Martín Cuenca, 2003)
La fuente amarilla (Miguel Santesmases, 1999)
La guerra empieza en Cuba (Manuel Mur Oti, 1957)
La gran vida (Antonio Cuadri Vides, 2000)
La guitarra de Gardel (León Klimomky, 1949)
La ley de la frontera (Adolfo Aristarain, 1995)
La liga no es cosa de hombres (Ignacio F. Iquino, 1972)
La loca de la casa (Luis R. Alonso, 1926)
La maja del capote (Fernando Delgado, 1944)
La malcasada (Francisco Gómez Hidalgo, 1926)
La manigua sin Dios (Arturo Ruiz-Castillo, 1948)
La mujer de mi vida (Antonio del Real, 2001)
La nao capitana (Florián Rey, 1947)
La noche del hermano (Santiago García de Leániz, 2005)
La novia de Lázaro (Fernando Merinero, 2002)
La Raulito en libertad (Lautaro Murúa, 1977)
La reina del mate (Fermín Cabal, 1985)
La sal de la vida (Eugenio Martín, 1996)
La tía de Carlos (Luís María Delgado, 1981)
La torre de Suso (Tomás Fernández, 2007)
La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América (Emile Bourgeois, 1916)
La vieja música (Mario Camus, 1985)
La virgen de la lujuria (Arturo Ripstein, 2002)
Laberinto de pasiones (Pedro Almodóvar, 1982)
Las cartas de Alou (Montxo Armendáriz, 1990)
Las locuras de Bárbara (Tulio Demicheli, 1959)
Las vidas de Celia (Antonio Chavarrías, 2006)
Le Musulman Rigolo (Georges Méliès, 1897)

Leo (José Luís Borau, 2000),
Lo que el viento se llevó (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939)
Locos por el sexo (Javier Rebollo, 2006)
Lola Torbellino (René Cardona, 1956)
Los amigos del muerto (Icíar Bollaín, 1994)
Los hijos del viento (Fernando Merinero, 1995)
Los ojos vendados (Carlos Saura, 1978)
Los pasos perdidos (Manane Rodríguez, 2001)
Lugares comunes (Adolfo Aristarain, 2002)
Maite (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994)
Makinavaja, el último chorizo (Carlos Suárez, 1992)
Malas temporadas (Manuel Martín Cuenca, 2005)
Mambí (Teodoro y Santiago Ríos, 1998)
Martín (Hache) (Adolfo Aristarain, 1997)
Más pena que gloria (Víctor García León, 2001)
Mataharis (Icíar Bollaín, 2007)
Mayores con reparos (Fernando Fernán-Gómez, 1966)
Me da igual (David Gordon, 2000)
Menos que cero (Ernesto Tellería, 1996)
Mentiras y gordas (Alfonso Albacete y David Menkes, 2009)
Mi hermosa lavandería (*My beautiful laundrette*, Stephen Frears, 1985)
Millonario por un día (Enrique Cahen Salaberry, 1963)
Misión especial en Caracas (Raoul André, 1966)
Misión Secreta en el Caribe (Enrique L. Eguiluz, 1971)
Miss Caribe (Fernando Colomo, 1988)
Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (Agustín Díaz Yanes, 1995)
No debes estar aquí (Jacobo Rispa, 2002)
Nueces para el amor (Alberto Lecchi, 2000)
Oculto (Antonio Hernández, 2005)
¡Olé, torero! (Benito Perojo, 1948)
Operación gónada (Daniel F. Amselem, 2000)
Pagafantas (Borja Cobeaga, 2009)
Paisito (Ana Díez, 2009)
Pájaros muertos (Guillermo y Jorge Sempere, 2008)
Para siempre (Tito Davison, 1954)
Pasaje a Venezuela (Rafael J. Salvia, 1956)
Pata negra (Luis Oliveros, 2001)

Peor imposible, ¿qué puede fallar? (David Blanco y José Semprún, 2002)
Pídele cuentas al rey (José Antonio Quirós, 1999)
Piedras (Ramón Salazar, 2002)
Poniente (un relato universal sobre el amor) (Chus Gutiérrez, 2002)
Por tu propio bien (Icíar Bollaín, 2004)
Princesas (Fernando León de Aranoa, 2005)
Pudor (David Ulloa y Tristán Ulloa, 2007)
Que parezca un accidente (Gerardo Herrero, 2008)
¿Quién me compra un lío? (Ignacio Fernández Iquino, 1940)
Quiéreme (Beda Docampo, 2007)
Quiéreme con música (Ignacio Fernández Iquino, 1956)
Rabia (Sebastián Cordero, 2010)
Raval, Raval... (Antoni Verdagué, 2006)
Raza (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)
Rec (Jaume Balagueró, 2007)
Rec 2 (Jaume Balagueró, 2009)
Regeneración (Domenèc Ceret, 1916)
Reinas (Manuel Gómez Pereira, 2005)
Remake (Roger Gual, 2006)
Revelación (Antonio de Obregón, 1947)
Rocky Carambola (Javier Aguirre, 1979)
Roma (Adolfo Aristarain, 2004)
Ronda española (Ladislao Vajda, 1951)
Rosa de Lima (José María Elorrieta, 1961)
Sabor latino (Pedro Carvajal, 1997)
Saeta rubia (Javier Setó, 1956)
Saïd (Llorenç Soler, 1999)
Salto a la gloria (León Klimowsky, 1959)
Salvajes (Carlos Molinero, 2001)
Samba (Rafael Gil, 1964)
Sé quién eres (Patricia Ferreira, 2000)
Secretaria peligrosa (Juan Orol, 1956)
Segundo asalto (Daniel Cebrián, 2005)
Sevilla connection (José Ramón Larraz, 1992)
Sinfonía de ilegales (José Luis de Damas, 2005)
Sobreviviré (David Albacete y David Menkes, 1999)
Solo mía (Javier Balaguer, 2001)

Solo quiero caminar (Agustín Díaz Yáñez, 2008)
Sueños de oro (Miguel Zacarías, 1958)
Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando (Jaime Chávarri, 1997)
Susanna (Antonio Chavarrías, 1996)
También la lluvia (Iciar Bollaín, 2010)
Tapas (Juan Cruz y José Corbacho, 2005)
Tatawo (Jordi Sole i Nicolas, 2000)
Taxi (Carlos Saura, 1996),
Te doy mis ojos (Iciar Bollaín, 2003)
Tercio de quites (Emilio Gómez Muriel, 1951)
The Cannibals King (Frank Griffin y Arthur Hotaling, 1915)
Tiempo de tormenta (Pedro Olea, 2003)
Tiempos mejores (Jorge Grau, 1995)
Tocar el cielo (Marcos Carnevale, 2007)
Todo está oscuro (Ana Díez, 1997)
Todo menos la chica (Jesús Delgado, 2001)
Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)
Todos nos llamamos Alí (*Angst essen seele auf*, Rainer W. Fassbinder, 1973)
Tomándote (Isabel Gardela, 2000)
Torrente 2: Misión en Marbella (Santiago Segura, 2001)
Trece onzas de oro (Gonzalo P. Delgrás, 1947)
Tú y yo somos tres (Rafael Gil, 1962)
Un asunto privado (Imanol Arias, 1995)
Un hombre de negocios (Luis Lucia, 1945)
Un indiano en Moratilla (León Klimowskv, 1958)
Un submarino bajo el mantel (Ignasi P. Ferré, 1991)
Una chica entre un millón (Álvaro Sáenz de Heredia, 1993)
Una cubana en España (Luis Bayón Herrera, 1951)
Unos granujas decentes (Mariano Ozores, 1979)
Vacío en el alma (Sebastián Almeida, 1969)
Vidas Privadas (Fito Páez, 2001)
Volver (Pedro Almodóvar, 2006)
XXL (Julio Sánchez Valdés, 2004)
Y el cuerpo sigue aguantando (León Klimovsky, 1961)
Zorrita Martínez (Vicente Escrivá, 1975)

VIII. Lista de Imágenes

Imagen 1. <i>Flores de otro mundo</i> (Icíar Bollaín, 1999).....	p.101
Imagen 2. <i>Ander</i> (Roberto Castón, 2009).....	p.124
Imagen 3. <i>Pagafantas</i> (Borja Cobeaga, 2009).....	p.133
Imagen 4. <i>Princesas</i> (Fernando León de Aranoa, 2005).....	p.137
Imagen 5. <i>Pagafantas</i> (Borja Cobeaga, 2009).....	p.143
Imagen 6. <i>Ander</i> (Roberto Castón, 2009).....	p.145
Imagen 7. <i>Rabia</i> (Sebastián Cordero, 2010).....	p.146
Imagen 8. <i>Rabia</i> (Sebastián Cordero, 2010).....	p.147
Imagen 9. <i>Cosas que dejé en la Habana</i> (Manuel Gutiérrez, 1997).....	p.154
Imagen 10. <i>Flores de otro mundo</i> (Icíar Bollaín, 1999).....	p.159
Imagen 11. <i>I love you baby</i> (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001).....	p.161
Imagen 12. <i>Cosas que dejé en la Habana</i> (Manuel Gutiérrez, 1997).....	p.183
Imagen 13. <i>Rabia</i> (Sebastián Cordero, 2010).....	p.184
Imagen 14. <i>Pagafantas</i> (Borja Cobeaga, 2009).....	p.185
Imagen 15. <i>I love you baby</i> (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001).....	p.187
Imagen 16. <i>Flores de otro mundo</i> (Icíar Bollaín, 1999).....	p.192
Imagen 17. <i>Princesas</i> (Fernando León de Aranoa, 2005).....	p.194
Imagen 18. <i>Sobreviviré</i> (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999).....	p.209
Imagen 19. <i>Ander</i> (Roberto Castón, 2009).....	p.212
Imagen 20. <i>Princesas</i> (Fernando León de Aranoa, 2005).....	p.215
Imagen 21. <i>I love you baby</i> (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001).....	p.216
Imagen 22. <i>Princesas</i> (Fernando León de Aranoa, 2005).....	p.217

Imagen 23. <i>Pagafantas</i> (Borja Cobeaga, 2009).....	p.217
Imagen 24. <i>En la puta calle</i> (Enrique Gabriel, 1996).....	p.218
Imagen 25. <i>Ander</i> (Roberto Castón, 2009).....	p.219
Imagen 26. <i>Cosas que dejé en la Habana</i> (Manuel Gutiérrez, 1997).....	p.221
Imagen 27. <i>Rabia</i> (Sebastián Cordero, 2010).....	p.224
Imagen 28. <i>I love you baby</i> (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001).....	p.225
Imagen 29. Cartel de <i>En la puta calle</i> (Enrique Gabriel, 1996).....	p.262
Imagen 30. Cartel de <i>Cosas que dejé en la Habana</i> (Manuel Gutiérrez, 1997).....	p.264
Imagen 31. Cartel de <i>Flores de otro mundo</i> (Icíar Bollaín, 1999).....	p.265
Imagen 32. Cartel de <i>Sobreviviré</i> (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999).....	p.267
Imagen 33. Cartel de <i>I love you baby</i> (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001).....	p.269
Imagen 34. Cartel de <i>Princesas</i> (Fernando León de Aranoa, 2005).....	p.270
Imagen 35. Cartel de <i>Rabia</i> (Sebastián Cordero, 2010).....	p.271
Imagen 36. Cartel de <i>Ander</i> (Roberto Castón, 2009).....	p.272
Imagen 37. Cartel de <i>Pagafantas</i> (Borja Cobeaga, 2009).....	p.274

IX. Anexos

Corpus fílmico seleccionado⁵²¹

Las informaciones técnicas se dan en el siguiente orden: título; fechas de rodaje; fecha del estreno; D director; G guión; DF director de fotografía; M montaje; Mu música; I interpretes; P productor; PE productor ejecutivo; PA productor asociado; DP director de producción; JP jefe de producción; SP supervisores de producción.

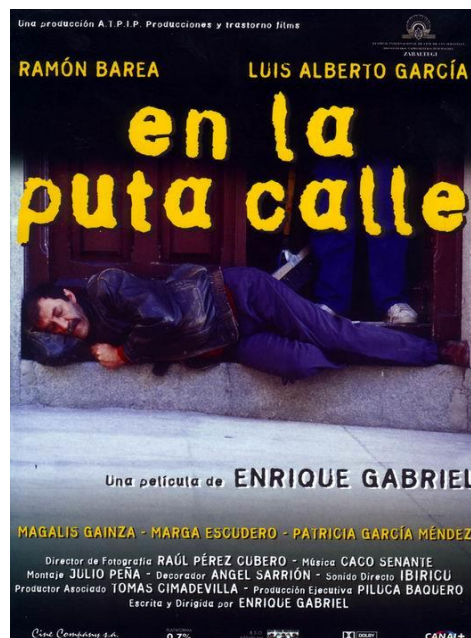


Imagen 29. Cartel de *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996)⁵²²

En la puta calle; del 6 de mayo al 21 de julio de 1996; 5 de mayo de 1998; D: Enrique Gabriel, G: Enrique Gabriel; DF: Raúl Pérez Cubero; M: Julio Peña; Mu: Juan Carlos

⁵²¹ Véase, en este sentido: Anuario de cine, del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales, del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, de España, disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/anuario-cine/portada.html>. Acceso en 10 dic. 2014 y 6 may. 2016; Base de datos de películas calificadas, del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales, del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, de España, disponible en: <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=e> s. Acceso en 6 may. 2016; y Base de datos de películas en Internet (IMDb) <<http://www.imdb.com/title/tt0193167/>>. Acceso en 5 may. 2015.

⁵²² En: <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-16905/>. Acceso en 14 oct. 2016.

"Caco" Senante; I: Ramón Barea, Luis Alberto García, Patricia García Méndez, Magalys Gainza, Marga Escudero, Pepo Oliva, Felipe Vélez, Carmen Pardo, Sergi Calleja, Francisco Sánchez Grajera, Txema Sandoval, José Ramón Pardo, Paco Catalá, Mulie Jarhou, Haydeé Inchausti, Sandro Gutiérrez, Lola Cantero, Roberto Díaz Gomar, Said El Yamin, Ione Irazábal, Lucas García, Manolo Díaz, Manuel Hebrada, Lucie Lipschutz, Daniel Huarte, Fernando Menéndez, Sagrario del Peral, Susana Torres, Iñigo Binos, Piluca Baquero, David Amón, Gustavo Torres, Marco Besas, Jana, Tomas Cimadevilla, Esther Castilla, Lucia Millán, Rosa Clara García, N'Gomo Eyui, Luisa María Martínez Terry, Pablo Rivero, Federico González, Juan Carlos Cuenca, Marta Romero, Oscar Ladoire, José Luis Valladolid, Masha Gabriel, Rosana Blanco Muñoz, Antonio del Real, Ángel Languasco, Eugenio Villota, Antonio de la Torre; P: Piluca Baquero , Enrique Gabriel; PE: Piluca Baquero; PA: Tomás Cimadevilla; JP: Pizca Gutiérrez.

Ranking de películas españolas con mayor número de espectadores (1998): 56º lugar

Espectadores: 27.565 / Recaudación: 94.913,37€

Premios: *Mención Especial al Mejor Actor*, en el Festival de Cine Latinoamericano de Huelva; *Mejor Interpretación Masculina*, en el Festival Internacional de Cine de Amiens; *Mejor Actor*, en la Unión de Actores del País Vasco (1997); *Mención Especial del Jurado*, en el Festival de Cine Iberoamericano de Santa Cruz (1999).



Imagen 30. Cartel de *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez, 1997)⁵²³

Cosas que dejé en la Habana; del 19 de mayo al 10 de julio de 1997; 16 de enero de 1998; D: Manuel Gutiérrez, G: Manuel Gutiérrez Aragón, Senel Paz; DF: Teo Escamilla; M: José Salcedo; Mu: José María Vitier; I: Jorge Perugorría, Violeta Rodríguez, Kiti Manver, Broselianda Hernández, Isabel Santos, Daisy Granados, Charo Soriano, Pepón Nieto, Luis Alberto García, Paco Merino, Isabel Díaz, Alejandro Jiménez, Aylen Álvarez, Linda Mirabal, Luis García, Roberto Perdomo, Juan Viadas, Franky Huesca, Juan Carlos López, Alberto Ramírez, Arami Garit, María Álvarez; P: Gerardo Herrero; PE: Fernando Bobaira; DP: Juanma Pagazaurtundua.

Ranking de películas españolas con mayor número de espectadores (1998): 10º lugar

Espectadores: 362.833 / Recaudación: 1.349.193,17€

Premios: *Espiga de Plata al Mejor Director*, en el Festival Internacional de Cine de Valladolid (1997); *Mejor Director*, en los Premios Ondas (1998); *Premio del Público a la Mejor Película Española*, en los Premios Turia (1999).

⁵²³ En: <http://www.filmaffinity.com/es/film282066.html>. Acceso en 14 oct. 2016.



Imagen 31. Cartel de *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999)⁵²⁴

Flores de otro mundo; del 14 de septiembre al 30 de octubre de 1998; 28 de mayo de 1999; D: Icíar Bollaín, G: Icíar Bollaín, Julio Llamazares; DF: Teo Delgado; M: Ángel Hernández Zoido; Mu: Pascal Gaigne; I: José Sancho, Luis Tosar, Lissete Mejía, Chete Lera, Marilyn Torres, Elena Irureta, Amparo Valle, Rubén Ochandiano, Ángela Herrera, Doris Cerdá, Chiqui Fernández, Carlos Kaniowsky, Isabel de los Santos, Germán Montaner, Andrés Lima, Félix Cubero, José Alias, Antonio de la Torre, Susana Hernández, Maite Sandoval, Concha del Val, Carmen Arévalo, Ana Frau, Trini Rugero, Mercedes Castro, Allen Euclides, Ada Mercedes, Richard Ovalles, David Arranz, Juan de Pedro, Eusebio de Fresno, Juan Márquez, Iván Alonso, Paco Manzanedo, Josu Ormaetxe, Quique Torres, Empar Ferrer, Almudena González, José Ros, Fran Valenzuela, Carlos Laorden, Ángel Calonge, Sergi Calleja, José Antonio Gordo, Marcos Márquez, Isabel Gamo, Teodora Sánchez, Luis Miguel Seguí, Pascual Gordo, Epifanio Hernández, Evarista Sanz, Paco Redondo, Felisa Redondo, José Herrero, Celedonio Sierra, Azucena Sánchez, Emiliana Sierra; PE: Santiago García de Leániz; PA: Enrique González Macho; DP: Pizca Gutiérrez.

Ranking de películas españolas con mayor número de espectadores (1999): 15º lugar

⁵²⁴ En: <http://www.filmaffinity.com/es/film986963.html>. Acceso en 14 oct. 2016.

Espectadores: 372.765 / Recaudación: 1.463.888,90€

Premios: *Mejor Película de la Semana Internacional de la Crítica*, en el Festival de Cine de Cannes; *Mejor Película*, en el Festival de Cine de Bogotá; *Premio del Público a la Mejor Película*, *Ola de oro a la Mejor Interpretación Femenina* y *Mejor Guión Original*, en el Festival Internacional de Cine de la Mujer de Arcachon; *Premio de la Prensa a la Mejor Película*, en el Festival de Cine Europeo de Essonne (1999); *Mejor Película (ex aequo)*, en el Festival de Cine de la Mujer de Turín; *Mejor Película*, en el X Encuentros de Cine Español de Nimes (2000).

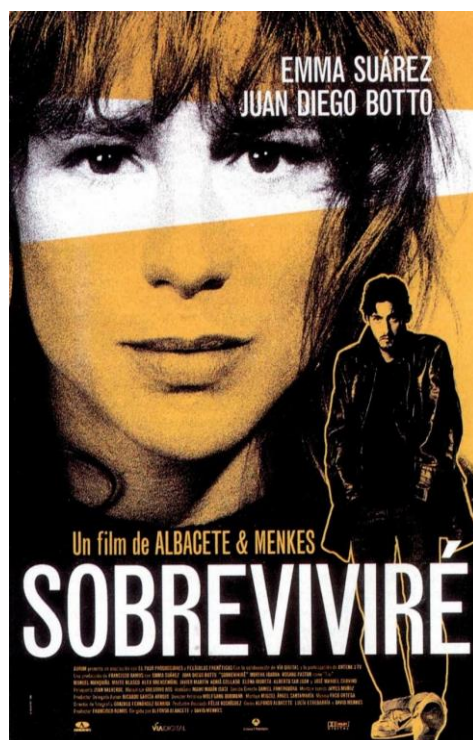


Imagen 32. Cartel de *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999)⁵²⁵

Sobreviviré; del 22 de febrero al 3 de mayo de 1999; 18 de noviembre de 1999; D: Alfonso Albacete y David Menkes; G: Alfonso Albacete, Lucía Etxebarria, David Menkes; DF: Gonzalo Fernández Berridi; M: Miguel Ángel Santamaría; Mu: Paco Ortega; I: Emma Suárez, Juan Diego Botto, Mirtha Ibarra, Rosana Pastor, Manuel Manquiña, Maite Blasco, Alex Brendemühl, Javier Martín, Adriá Collado, Elena Irureta, Alberto San Juan, José Manuel Cervino, Marta Suárez, Carmen Arbex, Carlos Lucas, Duna Jove, Laia Costajussa, Montse Alcoverro, Juan Prado, Paula Soldevila, Manel Castillejos, Iván Nieto Balboa, Patricia Mendi, Fausto Talón, Esperanza López Tamayo, Iñiqui Menchen, Rocío Bernal, Pedro Aunión, Pilar Ordóñez, Francesc Pagés, Valentín Hidalgo, Montse García Romeu, Inma Isla, Ramón Enrich, Dani Martín, David Laborda, David Pomares, Fernando Tejero, Gustavo Pastor, Enrique Guaza, Carlos Valverde, Cristina Rosco, Maite Merino, José Antonio Menchen, Angelita Heredia, José Losada, Rafa Ortega, Paco Yebra, Ismael Losada, Alicia Fernández, Ana Delgado Bermúdez, Alfredo Villa, Nuria Prims, Paz Vega, Ana Rayo, Irene Fernández; P: Francisco Ramos; PA: Félix Rodríguez; JP: Fernando Victoria de Lecea.

⁵²⁵ En: <http://www.filmaffinity.com/es/film431790.html>. Acceso en 14 oct. 2016.

Ranking de películas españolas con mayor número de espectadores (1999): 9º lugar

Espectadores: 1.080.029 / Recaudación: 4.116.052,69€

Premios: *Mejor Largometraje*, en el Festival Internacional de Cine Gay y Lésbico de Torino (2000).

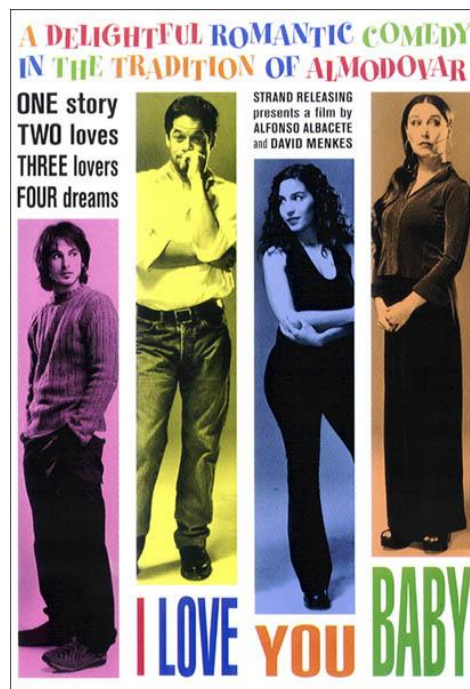


Imagen 33. Cartel de *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001)⁵²⁶

I love you baby; del 12 de febrero al 6 de abril de 2001; 23 de octubre de 2001; D: Alfonso Albacete y David Menkes; G: Alfonso Albacete, Lucia Etxebarria, David Menkes; DF: Gonzalo F. Berridi; M: Miguel Ángel Santamaría; Mu: M. A. Collado, Paco Ortega; I: Jorge Sanz, Tiaré Scanda, Santiago Magill, Verónica Forqué, Marilyn Torres, Alicia Agut, Nacho San Pedro, Laura Ramos, Elaine Yasiris, Santa Morel, Chacho Carreras, Joel Angelino, Dani Martín, Rocío Bernal, Adriana Davidova, Juan Prado, José M. Álvarez, David Pomares, Inmaculada Galván, Jacobo Domínguez, Irene Fernández, Pedro Serrano, Marta Suárez, Carmen Arbex, Alexei Higuera, Sergei Higuera, Cintia Rivera, Girmeli Viviana Santana, Santiago Sanz; Michael Salvador, Shigemi Hikino, Tomás Mikel, Amparo Orozco, Mercedes del Castillo, Sandra Cardoso, Paloma Sanz, Gustavo Martín, Livio Panieri, Jesús Carames, Chevi Muraday, Javier Manrique, Boy George; P: Alfonso Albacete, David Menkes, Francisco Ramos; PE: Ricardo García Arrojo; PA: Miguel Menéndez de Zubillaga, DP: Ana Parra, Félix Rodríguez; JP: José Ripoll.

Ranking de películas españolas con mayor número de espectadores (2001): 31º lugar

Espectadores: 115.548 / Recaudación: 495.272,24€

⁵²⁶ En: <http://ringostrack.com/es/movie/i-love-you-baby/25139>. Acceso en 14 oct. 2016.

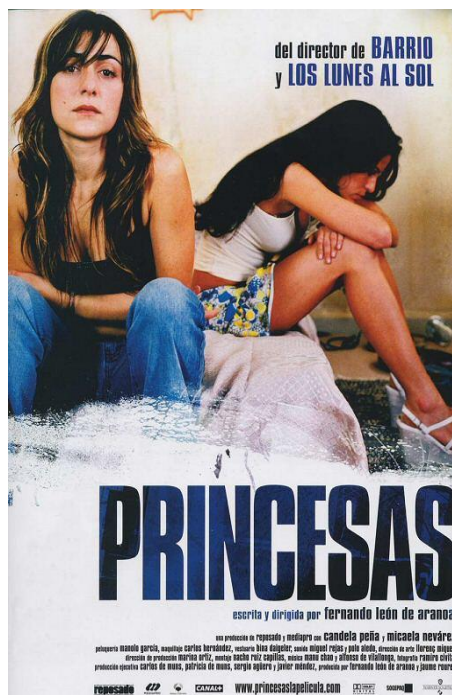


Imagen 34. Cartel de *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)⁵²⁷

Princesas; del 30 de agosto al 1 de diciembre de 2004; 2 de septiembre de 2005; D: Fernando León de Aranoa; G: Fernando León de Aranoa; DF: Ramiro Civitá, M: Nacho Ruiz Capillas; Mu: Alfonso de Vilallonga; I: Candela Peña, Micaela Nevárez, Mariana Cordero, Llum Barrera, Violeta Pérez, Mónica Van Campen, Flora Álvarez, María Ballesteros, Alejandra Lorente, Luis Callejo, Antonio Durán "Morris", Pere Arquillué, Pepa Aniorte, Alberto Ferreiro, Enrique Villén; P: Fernando León De Aranoa, Jaume Roures; Pe: Carlos De Muns, Patricia de Muns, Sergio Agüero, Javier Méndez; DP: Marina Ortiz; JP: Luis Fernández Lago.

Ranking de películas españolas con mayor número de espectadores (2005): 3º lugar

Espectadores: 1.194.155 / Recaudación: 6.089.884,27€

Premios: *Premio Cinemanía*, en los Premios Ondas (2005); *Mejor Actriz Catalana*, en los Premios Butaca; *Premio CEC a la Mejor Actriz*, en el Círculo de Escritores Cinematográficos de España; *Mejor Actriz de Cine*, en los Fotogramas de Plata; *Mejor Actriz Principal*, *Mejor Actriz Revelación* y *Mejor Canción Original*, en los Premios Goya; *Mejor Actriz Principal*, *Mejor Actor de Reparto* y *Mejor Actriz Revelación*, en los Premios de la Unión de Actores Españoles (2006).

⁵²⁷ En: <http://www.filmaffinity.com/es/film716790.html>. Acceso en 14 oct. 2016.

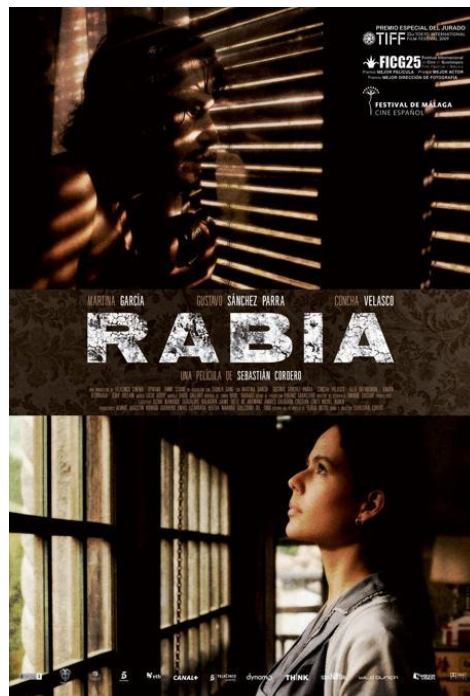


Imagen 35. Cartel de *Rabia* (Sebastián Cordero, 2010)⁵²⁸

Rabia; del 12 de mayo al 28 de junio de 2008; 28 de mayo de 2010; D: Sebastián Cordero; G: Sebastián Cordero; DF: Enrique Chediak; M: David Gallart; Mu: Lucio Godoy; I: Gustavo Sánchez Parra, Martina García, Concha Velasco, Xavier Elorriaga, Alex Brendemühl, Icíar Bollaín; P: Álvaro Agustín, Rodrigo Guerrero, Eneko Lizarraga, Bertha Navarro, Guillermo Del Toro; PE: Elena Manrique, Guadalupe Balaguer, Javier Palomo Duran, Jaime Ortiz De Artiñano, Andrés Calderón, Cristian Conti, Michel Ruben; DP: Koldo Zuazua.

Espectadores: 24.394 / Recaudación: 123.016,11€

Premios: *Premio Especial del Jurado*, en el Festival Internacional de Cine de Tokio (2009); *Premio Mayaheul a la Mejor Fotografía, Mejor dirección, Mejor Actor*, en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara; *Biznaga de Oro a la Mejor Película, Biznaga de Plata al Mejor Actor de Reparto, Biznaga de Plata a la Mejor Fotografía, Mención Especial al Mejor Actor*, en el Festival de Cine de Málaga; *Mejor Guión*, en el Festival de Cine Rapa Nui de la Isla de Pascua (2010).

⁵²⁸ En: <http://www.filmaffinity.com/es/film962306.html>. Acceso en 4 oct. 2016.



Imagen 36. Cartel de *Ander* (Roberto Castón, 2009)⁵²⁹

Ander; del 23 de junio al 24 de julio de 2008; 27 de noviembre de 2009; D: Roberto Castón; G: Roberto Castón; DF: Kike López; M: Iván Miñambres; Sonido: Jon Zubeldia; I: Eriz Alberdi; Josean Bengoetxea; Christian Esquivel; José Kruz Gurrutxaga; Juancho Kejereta; Unax Martín, Pedro Otaegi, Pako Revueltas; Mamen Rivera; Pilar Rodríguez; Leire Uchoa; PE: José María Gonzalo; PA: Roberto Castón, Fernando Díez; DP: Pau G. Guillén; JP: Juan Carlos Márquez.

Espectadores: 655 / Recaudación: 2.828, 80€

Premios: *Premio C.I.C.A.E.*, en la sección Panorama, en el Festival Internacional de Cine de Berlín; *Violeta de oro a la Mejor Película*, en el Festival de Cine *Cinespaña* de Toulouse; *Mejor Película* y *Mejor Actor*, en el Festival de Cine *Queer* de Lisboa; *Premio Lux del Parlamento Europeo* (2009); *Premio Jean Carment al Mejor Actor*, en el Primero Festival de Cine Europeo de Angers; *Premio del Gran Jurado*, en el Festival Internacional de Cine Lésbico y Gay de Milano (2010); *Mejor Largometraje*, en la Muestra de Cine GLBT *Cinhomo* de Valladolid; *Mejor Película*, *Mejor Director* y *Mejor Actor*, en el XII Festival de Cine de Punta del Este; *Mención Especial del Jurado*, en el III Festival *Llámale H* de Montevideo; *Gran Premio del Jurado*, en el Festival de Cine *CineHorizontes* de Marsella; *Mención Especial del Jurado*, en el Festival de Cine

⁵²⁹ En: <http://bilbaofree.net/event/proyeccion-pelicula-ander/>. Acceso en 14 oct. 2016.

Mediterráneo de Roma; *Premio del Jurado a la Mejor Película* y *Premio del Público a la Mejor Película Española*, en el Festival de Cine *LesGaiCineMad* de Madrid; *Mejor Actor*, en el Festival Internacional de Jóvenes Realizadores de San Juan de Luz; *Premio del Jurado a la Mejor Película*, en el Festival Internacional de cine de Albacete; *Premio Ley del Deseo al Mejor Largometraje*, en el Festival de Cine Gay y Lésbico de Extremadura; *Premio del Público al Mejor Largometraje de Ficción*, en el Festival *Mix Brasil*.



Imagen 37. Cartel de *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009)⁵³⁰

Pagafantas; del 16 de junio al 2 de agosto de 2008; 2 de julio de 2009; D: Borja Cobeaga; G: Borja Cobeaga y Diego San José; DF: Alfonso Postigo, M: Raúl de Torres; MU: Aranzazu Calleja Garate; I: Gorka Otxoa, Sabrina Garcíarena, Michel Brown, Julián López, Kiti Manver, Óscar Ladoire, María Asquerino, Ernesto Sevilla, Teresa Hurtado de Ory; P: Tomás Cimadevilla, Mercedes Gamero; PE: Teddy Villalba, Tomás Cimadevilla, Nahikari Ipiña; DP: Pablo Ramírez; SP: Beatriz Delgado, David Serrano, Santiago Uriarte.

Ranking de películas españolas con mayor número de espectadores (2009): 33º lugar

Espectadores: 344.697 / Recaudación: 2.015.120,21€

Premios: *Premio del Jurado a la Mejor Película*, en el Festival de Cine de Comedia de Monte-Carlo, en 2009; *Premio Alma al Mejor Guionista Novel*, y *Premio de la Crítica*, en el 12º Festival de Cine Español de Málaga (2009). *Mejor Actriz Secundaria*, en los Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos de España; *Mejor Ópera Prima* y *Mejor Actor Español*, en los Premios Sant Jordi; *Mejor Actor Novel* y *Mejor Director Novel*, en los Premios Turia (2010).

⁵³⁰ En: <http://www.salir.com/pelicula/pagafantas>. Acceso en 14 oct. 2016.

Muestra amplificada de películas ⁵³¹

7 Mesas (de billar francés) (Gracia Quejereta, 2007, España)

Año de rodaje: 2006

Género: Comedia dramática

Abrígate (Ramón Costafreda, 2007, España, Argentina)

Año de rodaje: 2006

Países participantes: España (80%), Argentina (20%)

Género: Comedia

Adiós con el corazón (José Luís García Sánchez, 2000, España)

Año de rodaje: 1999

Género: Comedia

Agua con sal (Debajo de las piedras) (Pedro Pérez Rosado, 2005, España, Puerto Rico)

Año de rodaje: 2004

Países participantes: España (60%), Puerto Rico (40%)

Género: Drama

Airbag (Juanma Bajo Ulloa, 1997, España)

Año de rodaje: 1996

Género: Aventuras

Amigos... (Marcos Cabotá y Borja Manso, 2011, España)

Año de rodaje: 2008

Género: Comedia

Ander (Roberto Castón, 2009, España)

Año de rodaje: 2008

Género: Drama

Atasco en la nacional (Josetxo San Mateo, 2007, España)

Año de rodaje: 2006

Género: Comedia

⁵³¹ Véase, en este sentido: Base de datos de películas calificadas, del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales, del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, de España, disponible en: <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>. Acceso en 6 may. 2016.

Cobardes (José Corbacho y Juan Cruz, 2008, España)

Año de rodaje: 2007

Género: Drama

Cosas que dejé en la Habana (Manuel Gutiérrez, 1997, España)

Año de rodaje: 1997

Género: Drama

Cosas que hace que la vida valga la pena (Manuel Gómez Pereira, 2004, España)

Año de rodaje: 2003

Género: Comedia

Demasiado caliente para ti (Javier Elorrieta, 1996, España)

Año de rodaje: 1996

Género: Comedia

El 7º día (Carlos Saura, 2004, España, Francia)

Año de rodaje: 2003

Países participantes: España (80%), Francia (20%)

Género: Drama

El grito en el cielo (Félix Sabroso-Dunia Ayaso, 1998, España)

Año de rodaje: 1997

Género: Comedia

El norte (entre el infinito y la nada) (Lino Varela, 2007, España)

Año de rodaje: 2004

Género: Realismo social

El próximo Oriente (Fernando Colomo, 2006, España)

Año de rodaje: 2005

Género: Comedia

El regalo de Silvia (Dionisio Pérez, 2003, España, Chile)

Año de rodaje: 2002

Países participantes: España (80%), Chile (20%)

Género: Drama

En la puta calle (Enrique Gabriel, 1996, España)

Año de rodaje: 1996

Género: Drama

Flores de otro mundo (Icíar Bollaín, 1999, España)

Año de rodaje: 1998

Género: Drama

Hable con ella (Pedro Almodóvar, 2002, España)

Año de rodaje: 2001

Género: Drama

I love you baby (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001, España)

Año de rodaje: 2001

Género: Comedia romántica

La distancia (Iñaki Dorronsoro, 2006, España)

Año de rodaje: 2005

Género: Thriller

La flaqueza del bolchevique (Manuel Martín Cuenca, 2003, España)

Años de rodaje: 2002-2003

Género: Drama

La noche del hermano (Santiago García de Leániz, 2005, España)

Año de rodaje: 2004

Género: Drama

La novia de Lázaro (Fernando Merinero, 2002, España)

Año de rodaje: 2002

Género: Drama

La torre de Suso (Tomás Fernández, 2007, España)

Año de rodaje: 2006

Género: Comedia

Locos por el sexo (Javier Rebollo, 2006, España)

Año de rodaje: 2005

Género: Comedia

Lugares comunes (Adolfo Aristarain, 2002, España, Argentina)

Año de rodaje: 2002

Países participantes: España (60%), Argentina (40%)

Género: Drama

Malas temporadas (Manuel Martín Cuenca, 2005, España)

Año de rodaje: 2005

Género: Drama

Mataharis (Icíar Bollaín, 2007, España)

Año de rodaje: 2006

Género: Drama

Me da igual (David Gordon, 2000, España)

Año de rodaje: 1999

Género: Comedia

Mentiras y gordas (Alfonso Albacete y David Menkes, 2009, España)

Año de rodaje: 2008

Género: Drama

Pagafantas (Borja Cobeaga, 2009, España)

Año de rodaje: 2008

Género: Comedia

Pájaros Muertos (Guillermo Sempere y Jorge Sempere, 2008, España, Argentina)

Año de rodaje: 2007

Países participantes: España (80%), Argentina (20%)

Género: Comedia negra

Pídele cuentas al rey (José Antonio Quirós, 1999, España)

Año de rodaje: 1999

Fecha de estreno: 10 de febrero de 2000

Género: Comedia

Piedras (Ramón Salazar, 2002, España)

Año de rodaje: 2001

Género: Drama

Princesas (Fernando León de Aranoa, 2005, España)

Año de rodaje: 2004

Género: Drama

Pudor (David Ulloa y Tristán Ulloa, 2007, España)

Año de rodaje: 2006

Género: Drama

Rabia (Sebastián Cordero, 2010, España, Colombia)

Año de rodaje: 2008

Países participantes: España (80%), Colombia (20%)

Género: Drama

Reinas (Manuel Gómez Pereira, 2005, España, Italia)

Año de rodaje: 2004

Países participantes: España (90%), Italia (10%)

Género: Comedia

Sabor latino (Pedro Carvajal, 1997, España, Cuba)

Año de rodaje: 1996

Países participantes: España (80%), Cuba (20%)

Género: Comedia dramática

Segundo asalto (Daniel Cebrián, 2005, España)

Año de rodaje: 2004

Género: Drama

Sinfonía de ilegales (José Luis de Damas, 2005, España)

Año de rodaje: 2003

Género: Drama

Sobreviviré (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999, España)

Año de rodaje: 1999

Género: Comedia

Solo mía (Javier Balaguer, 2001, España)

Año de rodaje: 2001

Género: Drama

Tapas (Juan Cruz y José Corbacho, 2005, España, Argentina, Méjico)

Año de rodaje: 2004

Países participantes: España (70%), Argentina (20%), Méjico (10%)

Género: Tragicomedia

Tiempo de tormenta (Pedro Olea, 2003, España)

Año de rodaje: 2002

Género: Drama

Volver (Pedro Almodóvar, 2006, España)

Año de rodaje: 2005

Género: Comedia dramática

XXL (Julio Sánchez Valdés, 2004, España)

Año de rodaje: 2003

Género: Comedia

Muestra amplificada de películas en el ranking anual de producciones cinematográficas españolas⁵³²

1997

1º *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997)

Espectadores: 2.195.897 Recaudación: 7.206.923,99€

46º *Demasiado caliente para ti* (Javier Elorrieta, 1996)

Espectadores: 97.728 Recaudación: 297.293,18€

1998

10º *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez, 1997)

Espectadores: 362.833 Recaudación: 1.349.193,17€

42º *El grito en el cielo* (Félix Sabroso y Dunia Ayaso, 1998)

Espectadores: 51.527 Recaudación: 171.763,79€

56º *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996)

Espectadores: 27.565 Recaudación: 94.913,37€

96º *Sabor latino* (Pedro Carvajal, 1997)

Espectadores: 9.420 Recaudación: 29.342,31€

1999

9º *Sobreviviré* (David Albacete y David Menkes, 1999)

Espectadores: 1.080.029 Recaudación: 4.116.052,69€

⁵³² Véase, en este sentido: Anuario de cine, del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales, del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, de España, disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/anuario-cine/portada.html>. Acceso en 10 dic. 2014 y 6 may. 2016; y Base de datos de películas calificadas, del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales, del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, de España, disponible en: <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=e>s. Acceso en 6 may. 2016.

15º *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999)

Espectadores: 372.765 Recaudación: 1.463.888,90€

2000

27º *Pídele cuentas al rey* (José Antonio Quirós, 1999)

Espectadores: 112.762 Recaudación: 445.544,71€

36º *Adiós con el corazón* (José Luís García Sánchez, 2000)

Espectadores: 73.124 Recaudación: 319.489,02€

59º *Me da igual* (David Gordon, 2000)

Espectadores: 56.808 Recaudación: 210.477,75€

2001

29º *Solo mía* (Javier Balaguer, 2001)

Espectadores: 156.912 662.993,61€

31º *I love you baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001)

Espectadores: 115.548 Recaudación: 495.272,24€

2002

11º *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002)

Espectadores: 424.787 Recaudación: 1.987.115,35€

19 º *Piedras* (Ramón Salazar, 2002)

Espectadores: 265.401 Recaudación: 1.183.327,16€

La novia de Lázaro (Fernando Merinero, 2002)

Espectadores: 4.341 Recaudación: 18.387,34€

2003

35º *La flaqueza del bolchevique* (Manuel Martín Cuenca, 2003)

Espectadores: 96.784 Recaudación: 439.336,04€

37º *Tiempo de tormenta* (Pedro Olea, 2003)

Espectadores: 76.700 Recaudación: 346.263,37€

91º *El regalo de Silvia* (Dionisio Pérez, 2003)

Espectadores: 16.437 Recaudación: 77.287,57€

2004

24º *XXL* (Julio Sánchez Valdés, 2004)

Espectadores: 172.994 Recaudación: 815.518,52€

28º *Cosas que hacen que la vida valga la pena* (Manuel Gómez Pereira, 2004)

Espectadores: 180.353 Recaudación: 910.754,92

36º *El 7º día* (Carlos Saura, 2004)

Espectadores: 108.308 Recaudación: 512.622,75€

2005

3º *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)

Espectadores: 1.194.223 Recaudación: 6.089.884,27€

7º *Tapas* (Juan Cruz y José Corbacho, 2005)

Espectadores: 737.935 Recaudación: 3.782.331,38€

16º *Reinas* (Manuel Gómez Pereira, 2005)

Espectadores: 418.763 Recaudación: 2.123.506,23€

52º *Malas temporadas* (Manuel Martín Cuenca, 2005)

Espectadores: 71.563 Recaudación: 350.704,94€

53º *Segundo asalto* (Daniel Cebrián, 2005)

Espectadores: 56.739 Recaudación: 281.117,12€

60º *La noche del hermano* (Santiago García de Leániz, 2005)

Espectadores: 43.971 Recaudación: 223.602,79€

98º *Agua con sal (Debajo de las piedras)* (Pedro Pérez Rosado, 2005)

Espectadores: 13.238 Recaudación: 61.119,87€

Sinfonía de ilegales (José Luis de Damas, 2005)

Espectadores: 51 Recaudación: 217,60€

2006

2º: *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006)

Espectadores: 1.931.887 Recaudación: 10.243.096,37€

26º *El próximo Oriente* (Fernando Colomo, 2006)

Espectadores: 129.617 Recaudación: 696.268,13€

39º *Locos por el sexo* (Javier Rebollo, 2006)

Espectadores: 67.617 Recaudación: 339.987,82€

70º *La distancia* (Iñaki Dorronsoro, 2006)

Espectadores: 52.352 Recaudación: 286.439,54€

2007

10º *Atasco en la nacional* (Josetxo San Mateo, 2007)

Espectadores: 285.717 Recaudación: 1.526.327,08€

11º *La torre de Suso* (Tomás Fernández, 2007)

Espectadores: 282.483 Recaudación: 1.593.989,93€

16º *Mataharis* (Icíar Bollaín, 2007)

Espectadores: 243.285 Recaudación: 1.369.096,54€

18º *7 Mesas (de billar francés)* (Gracia Quejereta, 2007)

Espectadores: 225.680 Recaudación: 1.243.876,25€

53º *Pudor* (David Ulloa y Tristán Ulloa, 2007)

Espectadores: 48.200 Recaudación: 257.684,83€

El norte (entre el infinito y la nada) (Lino Varela, 2007)

2008

16º *Cobardes* (José Corbacho y Juan Cruz, 2008)

Espectadores: 183.340 Recaudación: 1.028.061,38€

95º *Abrígate* (Ramón Costafreda, 2007)

Espectadores: 11.018 Recaudación: 60.884,00€

Pájaros Muertos (Guillermo Sempere y Jorge Sempere, 2008)

Espectadores: 950 Recaudación: 5.284,82€

2009

22º *Mentiras y gordas* (David Albacete y David Menkes, 2009)

Espectadores: 724.054 Recaudación: 4.310.370,41€

33º *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009)

Espectadores: 344.697 Recaudación: 2.015.120,21€

Ander (Roberto Castón, 2009)

Número de espectadores: 655 Recaudación: 2.828, 80€

2010

Rabia (Sebastián Cordero, 2010)

Espectadores: 24.394 Recaudación: 123.016,11€

2011

41º *Amigos...* (Marcos Cabotá y Borja Manso, 2011)

Espectadores: 318.619 Recaudación: 2.010.699,78€